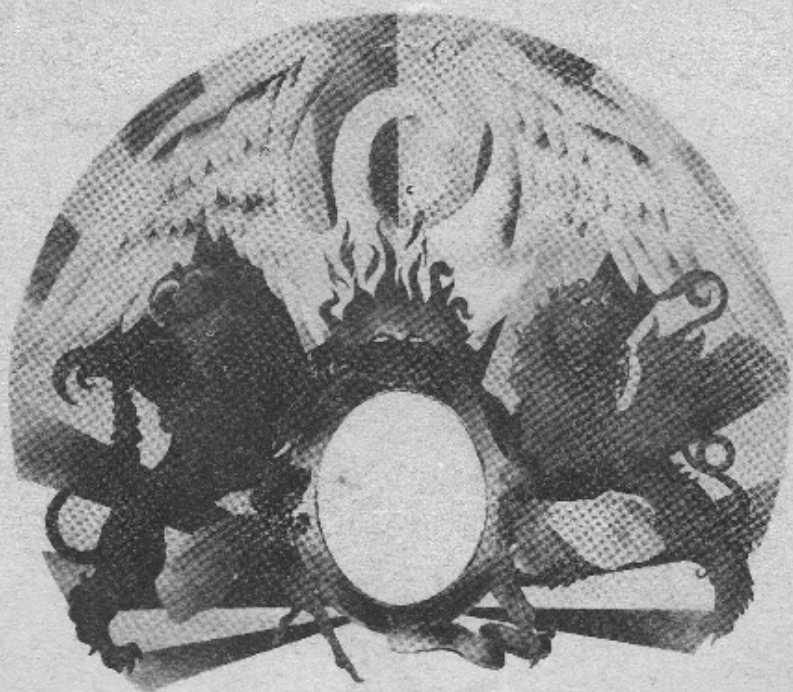
Os Fiéis: Clapton, Coltrane, Chick Corea, John McLaughlin

DAVID BOWIE
LOU REED

Sérgio Sampaio
Carlos Imperial
Rita Lee

A Night At The Opera

TAMBÉM EM CASSETE

OS DISCOS

DAVID BOWIE

- **The World Of David Bowie** (Deram/Decca, 1967)
- **Man of Words/Man of Music** (Mercury/Philips, 1969; relançamento c/título **Space Oddity**, RCA, 1972; BR. RCA Victor, setembro 1976/previsão de lançamento)
- **The Man Who Sold The World** (Mercury/Philips, 1970; relançamento RCA, 1972)
- **Hunky Dory** (RCA 1971)
- **The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars** (RCA, 1972, BR. RCA Victor, 1972)
- **Aladdin Sane** (RCA 1973; BR. RCA Victor, 1973)
- **Pin Ups** (RCA 1973; BR. RCA Victor, 1974)
- **Images 1966-67** (compilação, London, duplo, 1973; BR. c/título **Disco de Ouro**, simples, London/Coronado 1974)
- **Diamond Dogs** (RCA 1974; BR. RCA Victor, 1974)
- **David Live** (duplo, ao vivo, RCA 1974; BR. RCA Victor, 1975)
- **Young Americans** (RCA 1975; BR. RCA Victor, 1975)
- **Station to Station** (RCA, 1976; BR. RCA Victor, 1976)

LOU REED

- **The Velvet Underground & Nico** (Verve, 1967)
- **White Light/White Heat** (Verve, 1967)
- **The Velvet Underground** (MGM 1969)
- **1969: Velvet Underground Live with Lou Reed** (Duplo ao vivo Mercury/Phonogram, BR. c/Pop Giants n.º 7 e n.º 15, Polyfar/Phonogram, 1974 e 1975)
- **Live At Max's Kansas City** (ao vivo; Cotillion/Atlantic, 1970)
- **Loaded** (Cotillion/Atlantic, 1971)
- **Lou Reed** (RCA 1972; BR. RCA Victor, 1973)
- **Transformer** (RCA 1973)
- **Berlin** (RCA 1973)
- **Rock 'N Roll Animal** (ao vivo; RCA 1974; BR. RCA Victor 1974)
- **Sally Can't Dance** (RCA 1975; BR. RCA Victor, 1975)
- **Lou Reed Live** (ao vivo; RCA 1975; BR. RCA Victor, 1975)
- **Metal Machine Music** (RCA, 1975)
- **Coney Island Baby** (RCA, 1976; BR. RCA Victor, 1976/previsão de lançamento)

NESTE NÚMERO:

Jornal de música

(Os artigos assinados não representam necessariamente a opinião da redação.)

Diretor-Responsável: Glauco de Oliveira
Redação: Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, Martha Zanetti, Tárik de Souza
Arte: Diter Stein (diagramação), Cássio Loredano, Elifas Andreato, Chico Caruso, Luís Trimano, Petchó, Carlos Póvoa
Fotografia: Tânia Quaresma, Walter Ghelman
Serviço Internacional: Associação Periodística Latino-Americana (APLA)
Colaboração e Consulta: Almir Tardin, Armando Amorim, Luiz Carlos Maciel, Maurício Kubrusly, Okky de Souza, Henfil, Roberto Moura, Julio Hungria, José Márcio Penido, Alberto Carlos Carvalho, Nelson Motta
Distribuição: Superbancas Ltda. — Rua Ubaldino do Amaral, 42-A, tel.: 252-8533 (Rio), Rua Guaianases 248, tel.: 33-5563 (SP)
Impressão: Editora Vozes Ltda., Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis — RJ
Registrada na DCDP/DPF sob o n.º 1337 — P. 209173
Publicidade em SP: Quanta/Merchandising — Rua Francisco Leitão, 149 — CEP 05414 — tel.: 80-9853
Editado por
Maracatu Editora Rua da Lapa, 120 — gr. 504 — ZC 06 — CEP 20.000 — tel.: 252-6980 — Rio — (RJ)

"Só conheço uma pessoa com um temperamento pior do que o meu: David Bowie. Nós temos outras coisas em comum, também. Nós somos muito inteligentes" (Lou Reed).

Bowie é a marca de uma pequena faca de fabricação inglesa. É leve, desmontável, tem dois gumes. Quase um canivete. Muito boa para brigas de rua. Foi provavelmente uma faca bowie que entrou no olho do franzino David Robert Jones durante uma dessas escaramuças violentas, muito comuns nos quarteirões de baixa classe média so sul de Londres. David tinha 16 anos e não gostava nem de brigas nem de esporte algum. Um tipo muito estranho. Seu pai, Stenton Jones, era funcionário de um internato para garotos abandonados, e David estudava lá de favor. "Minhas raízes são proletárias, mas fui criado num ambiente burguês. Eu conheço bem os dois lados do mundo. Só não conheço a rainha e o pessoal dela. Devem ser curiosos, não é?"

A mãe de David morrera louca, num asilo. E, no mesmo ano em que ele iniciava uma série de operações para recuperar a visão lesada do olho esquerdo, seu irmão era internado como esquizofrênico. Quando David saiu do hospital, quase três anos depois, ele tinha o olho doente quase bom, embora com a pupila paralisada, vítrea. E tinha tomado uma decisão: jamais voltar para casa. Antes descer para Londres, borbulhando em pleno ano da graça de 1965, e ser o que pudesse ser, ser o que sua imaginação mandasse, vagabundo, anjo, príncipe, ator, músico ou louco. "Eu sei que não sou igual aos outros. Nunca serei 100% sadio. É coisa de família, e eu acredito nisso piamente."

Em Londres, tudo era música. Só se falava em música, rock, Beatles, clubes de mods, swinging London. Com alguns amigos, vagabundos das noites do Soho como ele, David formou um grupo de rock: David Jones & The Lower Third. Juntaram 12 libras, alugaram um estúdio e gravaram uma música: *You've Got a Habit of Leaving Me*. Ninguém quis saber.

"A gente só conseguia tocar no Marquee, e mesmo assim de tarde, nos domingos, uma hora em que não tinha quase ninguém. Nos outros lugares a gente só levava vaia. A onda do momento era blues e rythm 'n blues, solos de guitarra, ou então Beatles. E nós fazíamos barulheira, como o Who, quer dizer, os High Numbers." O Lower Third chega a fazer um avulso, *Cant' Help Thinking About Me*. Nada aconteceu. Londres vivia para os Animals, os Troggs, os Kinks. O Lower Third, roído de fome e frustração, acaba. David continua, sozinho, tocando violão e imitando Bob Dylan nas tardes de domingo do Marquee. Um dia alguém o confunde com Davy Jones, integrante do pré-fabricado grupo americano Monkees. David quase chora de raiva: "Eu vi, de repente, que eu era um renegado, não tinha direito a nada, nem ao meu nome. Depois pensei: já que eu não sou nada, eu posso inventar tudo, tudo mesmo." É aí que nasce David Bowie, casca ainda sem substância, personagem mutante.

Para preencher essa casca, David se

As mutações do personagem David Bowie: imitando Syd Barrett, em 67, fazendo anúncio em 1969...

atira com vontade a uma multiplicidade de experiências. Tenta ser pintor. "Mas eu não conseguia sobreviver com aquilo, então entrei para uma agência de publicidade. Deus, que horror. Fiquei apavorado com o jeito deles manipularem as pessoas, foi a pior experiência da minha vida. Aí pensei que rock era um bom meio de se ganhar dinheiro sem usar muito a cabeça. Com rock eu teria tempo de decidir o que eu iria ser depois."

Dinheiro? Ainda não, David. Mesmo com as portas da indústria fonográfica mais abertas, acessíveis à explosão florida de Londres, David não consegue nada. Grava alguns avulsos — *Rubber Band, The Laughing Gnome* — para a Deram, selo progressivo da Decca. Grava um LP também, lançado em junho de 67, auge do psicodelismo. Nada.

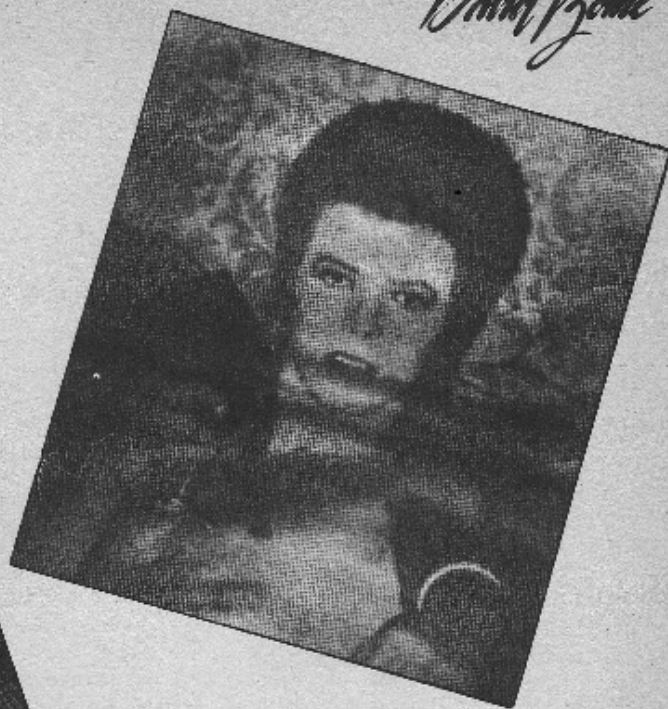
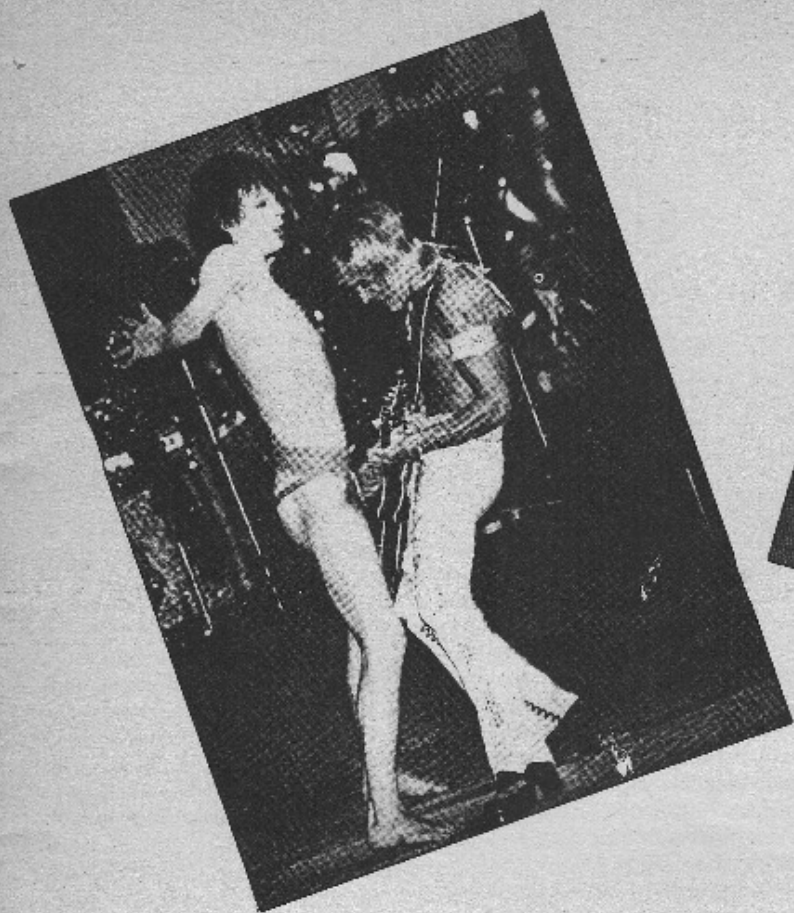
"Eu sabia porque. O tempo todo eu sabia. Eu odiava os hippies, flower power, aquela baboseira toda de psicodelismo. Tomei ácido umas três vezes e detestei, achei uma bobagem. Minha própria cabeça é melhor do que isso, do que as cores lisérgicas. Depois aquilo tudo era coisa de gente fraca, covarde. Detesto gente fraca. Detesto os hippies, ficava com ódio cada vez que via alguém com um medalhão de paz no pescoço." As músicas de Bowie eram duras e cruéis, falavam de loucos, malditos e visionários. Ninguém queria ouvir.

Então, ele conseguia dinheiro por outros lados. Dinheiro e gratificação pessoal. Tenta o cinema. Dirige um curta-metragem que nunca passa do underground, *The Image*. Faz uma pontinha no filme *Os Soldados Virgens*, trabalha em anúncios, filmes para TV. Na BBC ele conhece a mímico Lindsay Kemp e decide se agrupar à sua troupe, participando do espetáculo *Pierrot in Turquoise*. Aprende dança, expressão corporal, técnica de teatro. Um grupo de monges budistas do Tibet visita Londres e David cai fascinado pela crença áspera dos lamas. Vai a conferências, pratica o jejum e a meditação. Chega a se inscrever como aspirante, mas desiste: "Era muito vulgar. Todo mundo tinha o seu guru oriental, até os Beatles. Aí eu desisti, tomei uma bebedeira e nunca mais pensei no assunto."

Pouco a pouco David vai agrupando os pedaços de sua criatura Bowie. "Eu sempre fui um mentiroso e um ladrão. Eu não existo. Eu sou uma máquina engenhosa, cheia de peças facilmente recambiáveis. Se eu vejo ou ouço algo interessante, útil, eu logo incorporo como se fosse meu. Substituo uma peça por outra." Um Frankenstein/Prometeu em plena Swinging London.

Em 68 o Pink Floyd está estourando nos clubes quentes como o UFO e o Middle Earth. O som espacial do Floyd interessa a David só vagamente, pois está associado, sem dúvida, à "fraqueza covarde" do psicodelismo. Mas ele está fascinado com Syd Barrett, o poeta louco do Floyd. De Barrett ele toma emprestado o olhar perdido — ajudado por sua pupila naturalmente congelada — as echarpes de seda, o cabelo desgrenhado. A Barrett ele funde as imagens da mãe e do irmão, eternamente aterrorizado/apaixonado pela loucura. E forma um grupo de pirados profissionais, o Feathers, mistura de rock com balé, um Pink Floyd subnutrido e histérico.

Já existe um lugar em Londres para Bowie e os Feathers, e eles conseguem alguma repercussão junto à platéia ligada do Arts Laboratory. Mas ainda não é o sucesso que David quer tão desesperadamente. O sucesso viria um pouco depois, em parte com a ajuda de uma garota pequenina e feiosa chamada Angela, então namorada de um executivo da Mercury inglesa.

Angela vai ver os Feathers com o namorado, na Roundhouse. E sai apaixonada por David. "Acabei com o meu namorado ali, na hora. Ele não conseguia ver o talento de David, então eu achei que não valia à pena ficar com uma pessoa tão burra." David corres-

...e finalmente, em 1972, o nascimento de Ziggy Stardust, herói interlagátrico e milionário do novo rock anos 70.

ponde, na sua medida: "Angela foi a única mulher com quem consegui ficar mais de 24 horas sem me chatear. Pensei que ela daria uma boa companhia." Recompensa por tanta condescendência: Angela, mexendo os pauzinhos, consegue um contrato com a Philips para a gravação de um avulso. Música escolhida: *Space Oddity*, carro-chefe do então extinto Feathers. Um pesadelo espacial sem retoques, um cruzamento de Syd Barrett com história em quadrinhos.

Oddity é lançado em julho de 1969. Em outubro ele chega, para espanto de todos, principalmente de David, ao quinto lugar do hit parade inglês, e lá permanece por dois meses. E o destino prega a última peça em David: junto com o sucesso ele perde o pai, derradeiro vínculo com o mundo do sul de Londres. Os dois choques — fama e morte — explodem as comportas de coerência que ainda restavam em sua cabeça. David fica louco, tonto, ofuscado. Não sabe o que fazer, não sabe como cantar e utilizar as formidáveis energias que *Space Oddity* deflagrou. Durante os dois anos seguintes ele vaguearia por Londres e Nova York, de volta ao subterrâneo. Ele estava só um pouco à frente do seu tempo, mas ainda não sabia disso.

Entre 70 e 71 coisas quase engraçadas acontecem com David. Seus dois LPs para a Mercury não vendem quase nada mas atraem algumas atenções (1). Uma delas é a do cineasta underground Andy Warhol. "Ele me convidou para conhecer a Factory (centro de atividades musicais-plástico existenciais de Warhol) e eu o achei horrível, uma pessoa fria, vazia, um réptil sem cor, todo desbotado. Não me pareceu um ser humano, ele era todo verde, sei lá." Mesmo assim, David aceita o apadrinhamento de Warhol e se deixa transformar em sensação underground de Nova York, assumindo sua bissexualidade, usando longas túnicas e louros cabelos pelos ombros à la Laureen Bacall.

Outra pessoa cai fascinada por Bowie: o contador-despachante-empresário Tony De Fries, que então trabalhava para a agência Gem. "Achei que era um desperdício não aproveitar o sucesso de *Space Oddity*. Isso era tudo o que eu sabia de David. Quando vi uma foto sua de vestido comprido eu levei um susto e pensei: Oh, meu Deus, mas é uma boneca que quer ser a Laureen Bacall! Mesmo assim, chamei David para o meu escritório. E ele apareceu tão tímido, apavorado, tão frágil, parecia mais um refugiado de guerra. Depois trouxe Angela para me conhecer, e parecia uma criança me apresentando aos amigos." Tony se convenceu que ali estava o grande ídolo dos anos 70. "Potencialmente maior que Dylan." E decidiu tornar o projeto uma realidade.

Primeiro passo: trocar de gravadora. "A Mercury já estava farta de David, não divulgava nada, era muito preguiçosa." Tony tenta a CBS, mas a figura feminina de David apavora os executivos. "Aí eu lembrei da RCA. Ela tinha falhado redondamente nos anos 60, não tinha nenhum ídolo de rock além do Jefferson Airplane." Tony, com paciência e teimosia, convence o pessoal da RCA que David era investimento perfeito para o futuro. Com algumas reservas, a RCA aceita. E David volta aos estúdios, em fins de 71, para gravar o que seria a pedra fundamental de sua escalada: o LP *Hunky Dory*.

Segundo passo: a imagem. Bowie andava declarando, com a maior calma, que era bissexual. "Eu disse isto realmente numa boa, sem nenhuma pretensão, numa entrevista da época de Space Oddity. Custei a entender a cara de espanto do repórter. Eu achava que todos eram como meus amigos. Essa foi provavelmente a melhor coisa que eu já disse em toda a minha vida". De Fries primeiro foi contra — "afinal as garotas também compram discos" — Mas de repente percebeu que ali estava 50% do real potencial de David como ídolo. "Não, eu não fiz David. Nós dois fabri-

camos um personagem juntos." "A gente custou a entender Tony De Fries, a confiar nele, recorda Angela. "Na época de *The Man Who Sold the World* nós estávamos na maior miséria, e ainda por cima com um filho, (Zowie, nascido em 1971). A gente costumava sentar no chão — porque não tínhamos móveis — e dizer: Puxa, tomara que dê certo."

Hunky Dory, estranho, precioso, fluido, começa a dar certo. A imprensa — especialmente a marginal — adora, os diversos tipos de elite musical amam. Em meados de 1972 Bowie é um micro-ídolo do microcosmo londrino. E então, estimulado por De Fries, ele dá o passo mais ousado: inventa um personagem, um mito, uma história. *Ziggy Stardust.* O guitarrista canhoto que era um emissário das estrelas. Uma mistura de Vince Taylor, músico decadente americano, e Jimi Hendrix. E começa a viver integralmente esse personagem e suas variações.

"Foi engraçado como tudo começou. Quando eu escrevi Ziggy Stardust tudo o que eu tinha era uma reduzida platéia de amigos por causa de Hunky Dory. Então eu comecei a imaginar como seria ser um ídolo de rock n'roll. Porque eu não me considero um músico, eu não tenho nada a ver com a música, eu sou um ator que interpreta o papel de um músico. Foi exatamente o que eu fiz. Eu escrevi um script e comecei a representar o papel de Ziggy Stardust em disco e no palco. Não fiquei surpreso quando deu certo. Não me espantou em nada o fato de Ziggy ter construído toda a minha carreira. Eu fabriquei o personagem perfeito, o astro de rock completamente plástico. Mais plástico, impossível. Tinha de dar certo. O público tinha de gostar de Ziggy. Até eu me apaixonei por Ziggy. Eu me transformei em Ziggy totalmente."

Tony De Fries estava certo, afinal. David Bowie estava apenas adiante do seu tempo, era um frio, cínico, brilhante, pretensioso, belo, contraditório e fútil astro dos anos 70 perdido na década de 60. 1972 é o ano de Bowie. Tinha que dar certo. Enfim, tudo estava nos lugares.

Bowie só estava um pouco adiante do seu tempo. Era um frio, cínico, brilhante astro dos anos 70. "Imaginei como seria ser um ídolo de rock 'n roll.

Ziggy Stardust — avulso e álbum — explode nas paradas. Os shows estranhos, sensuais, violentos e faiscantes de Bowie e sua banda, As Aranhas de Marte (que destacava o guitarrista super Mick Ronson) são sucessos integrais. A excursão americana é uma apoteose, um acontecimento de Hollywood, com muita champagne, guarda costas, imprensa mantida à distância. "As platéias não eram mais platéias, simplesmente. Eram fiéis, totalmente histéricos. Todo mundo me dizia que eu era um novo Messias. E eu acreditava, é claro. Muita gente me via como

As locomotivas do rock-set: Sr. e Sra. David Bowie

um novo Hitler. Pensando bem, eu podia ter sido um ótimo tirano como Hitler. Sou tão megalomaníaco e imaginativo quanto ele."

"Ou você fabrica um astro aos poucos, com pequenos shows, o que é muito cansativo", explicava De Fries. "Ou parte logo do princípio de que seu artista é um grande ídolo e merece ser tratado como tal. David é o maior nome dos anos 70, e sempre foi assim, desde o princípio." A arrogância de De Fries calhava bem com a vaidade de Bowie. E as duas foram recompensadas, mas em termos. Como Bowie diria, três anos depois, "não há muito que você possa fazer depois que explode. Você só pode sobreviver."

Bowie sobreviveu com elegância à sua explosão. Nos três anos que se seguiram, ele não teve mais nenhum 1.º lugar absoluto no hit parade, como Ziggy (só, ironicamente, a velha *Space Oddity* que retornou aos primeiros postos em 1974). Mas se manteve como príncipe do glitter rock, figura-chave do rock anos 70, pólo das frivolidades do rock-set Londres-Nova York. De Fries organiza uma empresa em torno dele, a MainMan. Os planos são colossais e quase histéricos. "Bowie para mim é um arranha-céu. Com dinheiro que ele traz a MainMan vai construir um arranha-céu em plena Nova York. De Fries sonha até mais alto, uns planos estranhos de, quem sabe, dominar o mundo através do show-business. Para Bowie, as loucuras da MainMan se traduzem em muito dinheiro que entra e sai e na possibilidade de forjar novos seres à sua imagem e semelhança. Brincar de produtor com Lou Reed — "Todo mundo me falava que minha música se parecia com a de Lou, então achei legal conferir, dar uma força a ele" — com Iggy Pop — "eu sou como um pai para ele" — com Mick Ronson, com o grupo Mott The Hoople.

E gravar discos também, é claro. Uma antologia de suas raízes londrinas em *Pin-Ups.* Um elogio da loucura — sempre ela! — em *Aladdin Sane.* Um bode colossal em *Diamond Dogs.* "Não gosto de nenhum desses discos. São todos horríveis, são um engano. São con-

E fabriquei um, totalmente plástico. É claro que tinham de gostar dele. Mas não é grande coisa ser um astro de rock. É uma carreira bem inútil."

ceitos cinematográficos que eu tentei passar para o disco, e isso não funciona, é claro. Mas isso não importa muito porque esses discos mantiveram minha trip em andamento, e é isso que importa, não é? No fundo eu era Ziggy Stardust o tempo todo. Em *Aladdin* Ziggy estava apavorado com o sucesso, dizendo, "Meu Deus, eu cheguei lá mesmo, e agora?" Em *Diamond Dogs* todo o otimismo tinha ido embora."

A crítica, unânime no aplauso a *Ziggy*, começa a concordar com Bowie. Em *Diamond Dogs* seu prestígio cai a zero. A Rolling Stone resume numa palavra o que achou do disco: um cão. "Ziggy, aliás Bowie, contra-ataca. Para ele, os críticos são "gentalha".

De nada adianta sua raiva. Algo está errado, e ele custa a perceber. A excursão de 1973 pela América, programada para ser gigantesca, não se realiza: os promotores não conseguem vender a lotação dos estádios contratados por De Fries. Bowie anuncia, tragicamente, que vai deixar a carreira artística. "Esta é a minha última noite num palco". ele diz do alto de suas botas prateadas, no Hammersmith Odeon. Depois, numa festinha íntima só para rock-stars comenta, triste: "Todo astro tem de admitir um fim. Para mim, o fim chegou cedo demais". Mais tarde, numa entrevista, suspira: "Estou debaixo de tantas pressões!" E faz um muxoxo: "Não acho que seja grande coisa ser um astro de rock. É uma carreira inútil."

Mas — estrela volúvel — David volta ao palco, sim senhor. E volta à estrada, mais grandioso do que nunca, fazendo de *Diamond Dogs*, ao vivo, uma opereta-rock à la 1984. Cenários móveis, feitos de raio laser, lances dramáticos. A roupa, quase por capricho, está mais sóbria: calças de tweed, suspensórios. A crítica simpatiza com o espetáculo, o público aflui com regularidade. Mas Bowie ainda não está satisfeito: "Excursões são um absurdo. Elas matam minha arte. Nunca mais farei excursões." Uma jornalista inglesa comenta: "Esta decisão é da maior gravidade. O que farão todos os garotos e meninas que rasparam as sobrancelhas e pintaram o cabelo de vermelho?"

Década fútil, tudo se digere e se perdoa nos anos 70.

Em 1975, Tony De Fries tinha previsto, David Bowie estaria no auge do sucesso. Em 1975 Bowie começa a processar De Fries e a MainMan, e se desliga de seu antigo empresário. Sem comentários. Passa a maior parte do tempo nos Estados Unidos — "apesar de Los Angeles ser um lixo. Eu só suporto Nova York. Mas não tenho dinheiro para pagar tudo o que eu devo ao fisco inglês" — e se apaixona subitamente pela soul music. Vai para a Filadélfia, capital do novo soul, e grava um LP a caráter, muito funky, balançado: *Young Americans*. Faz até algumas apresentações, singelamente vestido, para promover o disco. "Não sei por que ninguém está gostando dessa temporada soul. São os melhores artistas negros que meu dinheiro pode comprar!" E, mais uma vez: "Já me cansei de rock e de palcos. Nunca mais."

É claro que ninguém acredita. Mas isso já não tem importância, tem? Bowie, ex-rainha do underground, ex-superser espacial, ex-gnomo fosforescente do rock, atual crooner comportado, soul man discreto, já faz parte do elenco contemporâneo do rock. É um personagem fluido, impalpável, maleável como devem ser os personagens. "Eu nunca mudei realmente, eu sempre fui o mesmo. Mas eu não sou ninguém. Ou sou uma coleção de pessoas."

Na festa de "despedida": Reed, Jagger e Bowie

E, no finzinho de 75, Bowie emplaca seu 1.º lugar no hit parade em três anos: *Fame*, um soul balançadíssimo em parceria com seu novo guitarrista Carlos Alomar. Com Fame, ele mergulha de cabeça no novo pop americano, a música industrial que assola os Estados Unidos. Tudo bem. Ele está cansado de música, diz. Ele quer voltar a um antigo amor, o cinema.

E volta, de fato, estrelando *The Man Who Fell to Earth*, ficção científica de seu amigo Nicholas "Performance" Roeg. O papel lhe cai como uma luva: um ser de outro planeta que chega à Terra e faz fama & fortuna com seus dons extraordinários. Empolgado de novo com seu lado de ator, Bowie inicia 1976 com duas decisões: fazer uma companhia de cinema, artes plásticas e video-tape; e trabalhar em música o suficiente para obter fundos para tal firma. Isso significa excursionar, é claro: "Desculpem se eu menti, eu sou um grande mentiroso", ele diz candidamente à TV americana. E gravar, também: "Quero fazer música bem comercial, para ganhar dinheiro. De vez em quando, para variar, eu farei discos menos comerciais, por prazer." Depois de *Station to Station*, seu mais recente LP, ele diz, sairá um disco seu só com música concreta. "Música gentil feito a do Kraftwerk".

O fim? Do rock, pelo menos. David Jones, aliás David Bowie, aliás Ziggy Stardust, aliás o que você quiser, ainda tem muito a dizer. Um arauto de tempos sombrios. Abramos aspas.

"Estou muito feliz agora. Voltei a gostar dos meus discos, estou gostando de escrever soul music, tudo muito fácil, plástico, bom de dançar. Quero ganhar muito dinheiro em shows, e quero me divertir fazendo esses shows. É isso que eu quero. Não quero mais complicações, milhares de pessoas à minha volta. Meu escritório é uma maleta e três pessoas. Eu posso ser um ótimo homem de negócios. Posso cuidar da minha vida muito bem, não preciso de ninguém.

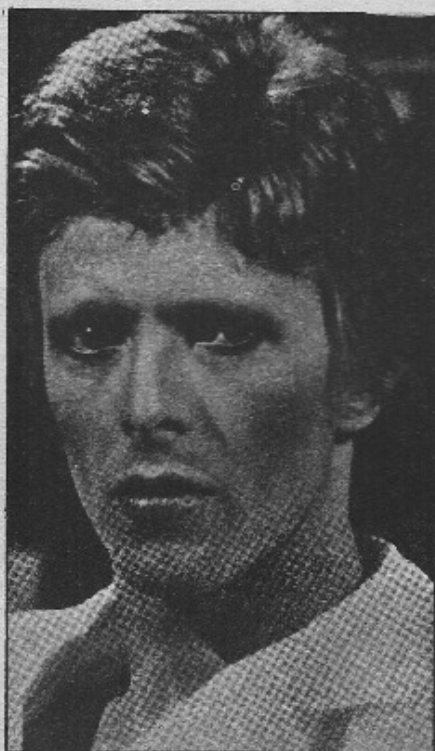
David Bowie

Cenas do filme The Man Who Fell To Earth

Eu também gostaria de fazer política. Andei dizendo que eu seria de ultra-direita, mas isso é bobagem. Eu queria assustar os repórteres. Eu ainda tenho esse complexo de Grande Rei, eu sou ultra-Capricórnio nesses assuntos. Talvez ser Primeiro Ministro fosse uma boa idéia.

Eu acredito de verdade de que rock 'n roll é uma coisa perigosa. Sou contra especialmente o rock pesado, com muito barulho. Isso deixa as pessoas burras, lentas. O Led Zeppelin é um grupo para gente burra, feito por gente burra. Já tivemos o máximo com o rock. Agora tem de haver o oposto, o abismo. Rock está anunciando uma nova idade negra, as trevas. Pessoas como eu, como Lou Reed, como Iggy Pop, nós não somos o mal, o mal está além de nós, é uma coisa muito maior que está vindo.

Estou escrevendo a minha autobiografia. Isso é muito importante. Eu creio que a arte tem de ser o artista, ele tem de ser seu próprio meio de expressão. Como Frank Sinatra, que hoje é meu maior ídolo.

Eu me considero responsável por toda uma nova escola de pretensão. De verdade, falo sério. A única coisa que chama a atenção, hoje, é a pretensão. Você tem de chocar as pessoas para conseguir que elas se liguem em você. Foi o que Dylan fez há anos atrás. É o que eu faço agora, que eu ensinei outros a fazer.

Bissexual, eu? Nunca. Foi uma imagem que eu tive, que me serviu muito bem durante muito tempo. Nunca fiz nada bissexual nem no palco, nem em discos, nem em lugar algum. Acho que já perceberam isso. Diminuiu muito o número de bichas na platéia.

Já fiz tantas coisas que não me vejo como nenhuma delas. Por isso, quando eu morrer, não quero lápide: quero um monumento". (*Ana Maria Bahiana*).

---

(1) Uma das pessoas que se interessou por Bowie nesse período, foi o empresário brasileiro Guilherme Araújo. Guilherme estava em Londres com Gil e Caetano quando foi procurado por Angela Bowie, e sondado sobre as possibilidades de transformar David "numa nova Carmen Miranda".

David Bowie

ROCK EM LETRAS

Ziggy Stardust

Ziggy played guitar, jamming good with Wierd
and Gilly,
The spiders from Mars. He played it left hand.
But made it too far,
Became the special man, then we were Ziggy's band.

Ziggy really song, screwed up eyes and screwed
down hairdo
Like some cat from Japan, he could lick'em by
smiling
He could leave'em to hang
Came on so loaded man, well hund and snow
white tan.

So where were the spiders while the fly tried to break
our balls
Just the beer light to guide us,
So we bitched about his fans and should we crush
his sweet hands?

Ziggy played for time, jiving us that we were voodoo
The kids was just crass, he was the nazz
With God given ass
He took it all too far but boy could he play

Making love with hi sucked up
his mind
Like a leper messiah
When the kids had kille
the band.

Ziggy Stardust

Ziggy tocava guitarra, tirando um s
e Gilly
as aranhas de Marte. Ele tocava
esquerda
e ele foi longe demais.
Ele se tornou um homem esp
na banda de Ziggy

Ziggy cantava muito bem, com
e o cabelo despencando
como um biruta do Japão, ele desbu
mundo com um sorriso
ele deixava todo mundo doido
já vinha ligado, numa boa, muito pálido

E então, onde estavam as aranhas quando a mosca
quis acabar com a festa?
Só com a luz de cerveja para nos guiar
nos debochamos de seus fãs e será que devíamos
ter amassado suas doces mãos?

Ziggy tocava para curtir, e enfeitiçava todo mundo
Os garotos eram uns bobocas, ele era o chefão
com a bunda que Deus lhe deu
ele foi longe demais, mas como tocava guitarra

Ziggy fazia amor com seu ego e se escondia dentro
de sua mente
como um messias leproso
E quando os garotos o mataram eu tive que acabar
com a banda

Space Oddity

Ground Control to Major Tom,
Ground Control to Major Tom,
Take your protein pills and put your helmet on.

Ground Control to Major Tom
Commencing Countdown engines on
Check ignition and may God's love be with you.

Ten, Nine, Eight, Seven, Six, Five,
Four, Three, Two, One, Liftoff

This is Ground Control to Major Tom,
You've really made the grade
And the papers want to know whose shirts you wear.
Now it's time to leave the capsule if you dare.

"This is Major Tom to Ground Control,
I'm stepping through the door
And I'm floating in a most peculiar way
And the stars look very different today.

For here
Am I sitting in a tin can,
Far above the world.
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do.

Though I'm past one hundred thousand miles,
I'm feeling very still,
And I think my spaceship knows which way to go.
Tell my wife I love her very much she knows."

Ground Control to Major Tom
Your circuit's dead, there's something wrong.
Can you hear me Major Tom?
Can you hear me Major Tom?
Can you hear me Major Tom?
Can you...

"Here am I floating round my tin can,
far above the Moon,
Planet Earth is blue
nd there's nothing I can do."

urdo Espacial (*)

ntrole de terra para o Major Tom
trole de terra para o Major Tom
uas pílulas de proteínas e coloque seu
cete

Controle de terra para o Major Tom
Vai começar a contagem, os motores estão ligados
Chegue a ignição, e que o amor de Deus esteja
com você

Dez, nove, oito, sete, seis, cinco
quatro, três, dois, um, decolar

Aqui é o Controle de terra para o Major Tom
Você conseguiu de verdade
Os jornais querem saber que tipo de camisa você usa
Agora é hora de sair da cápsula, se você tiver
coragem

David Bowie

ROCK EM LETRAS

"Aqui é o Major Tom para o Controle de terra
Estou com um pé fora da porta
Estou flutuando de um modo muito estranho
E as estrelas me parecem diferentes, hoje

Porque eu estou aqui
sentado numa lata
que flutua acima do mundo
o planeta Terra é azul
e não há nada que eu possa fazer

Embora eu esteja há muito mais de cem mil milhas
eu me sinto muito calmo
e acho que a nave espacial sabe qual o rumo que
deve tomar
Diga a minha mulher o que ela já sabe: eu a
amo muito."

Controle de terra ao Major Tom
Seu circuito está mudo, algo está errado
Pode ouvir-me Major Tom?
Pode ouvir-me Major Tom?
Pode ouvir-me Major Tom?
Pode...

"Eu estou aqui voando em volta de uma lata
muito acima da Lua
o planeta Terra é azul
e não há nada que eu possa fazer."

All The Madmen

Day after day,
They send my friends away
To mansions cold and gray
To the far side of the town
Where the thinmen stalk the streets
While the sane stay underground

Day after day,
They tell me I can go
They tell me I can blow
To the far side of the town
Where it's pointless to be high
Cause it's a long way down
So I tell them that,
I can fly, I will scream, I will break my arm
I will do me harm
Here I stand, foot in hand, talking to my wall
I'm not quite right at all... am I?
Don't set me free, I'm as heavy as can be
Just my librium and me
And my E.S.T. makes three

' Cause I'd rather stay here
With all the madmen
Than perish with the sadmen roaming free
And I'd rather play here
With all the madmen
For I'm quite content
They're all as sane as me

(Where can the horizon lie
When a nation hides
Its organic minds
In a cellar... dark and grim
They must be very dim)

Day after day
They take some brain away
They turn my face around
To the far side of town
And tell me that it's real
Then ask me how I feel

Here I stand, foot in hand, talking to my wall
I'm not quite right at all.

Don't set me free, I'm as helpless as can be
My libido's split on me
Gimmee some good ole lobotomy

' Cause I'd rather stay here
With all the madmen
Than perish with the sadmen roaming free
And I'd rather play here
With all the madmen
For I'm quite content
They're all as sane as me.

Todos os Loucos (*)

Dia após dia
eles estão levando embora meus amigos
para as mansões frias e escuras
do outro lado da cidade
onde os doidos perambulam pelas ruas
enquanto os sãos se escondem nos subterrâneos

Dia após dia
eles me dizem que eu posso ir
eles me dizem que eu posso explodir
no outro lado da cidade
onde não faz sentido se sentir numa boa
porque tudo é para baixo
Por isso eu digo a eles
que eu posso voar, que eu vou gritar, que eu vou
quebrar meu braço
eu vou me ferir
Estou aqui, com um pé na mão, falando pras
paredes
eu não sou muito normal, sou?
Não me deixem solto, eu sou pirado demais
eu e o meu librium
e mais o meu E S T

Porque eu prefiro ficar aqui
como todos os loucos
do que sucumbir com as pessoas tristes que andam
livres por aí
E eu prefiro brincar aqui
com todos os loucos
porque eu estou muito satisfeito
eles são tão normais quanto eu

Como será o futuro
quando a nação esconde
suas mentes orgânicas
em porões escuros e tristes
onde eles se tornam inúteis?)

Dia após dia
eles levam um cérebro embora
eles viram o meu rosto
para o outro lado da cidade
e dizem que isso é a realidade
e me perguntam como é que eu me sinto
Cá estou eu, com um pé na mão, falando pras
paredes
eu não sou normal mesmo.

Não me soltem, eu sou um caso perdido
minha libido explodiu dentro de mim
façam uma boa lobotomia

Porque eu prefiro ficar aqui
com todos os loucos
do que sucumbir com as pessoas tristes que andam
livres por aí
E eu prefiro brincar aqui
com todos os loucos
porque eu estou muito satisfeito
eles são tão normais quanto eu

Five Years

Pushing thru the market square, so many
mothers sighing
News had just come over, we had five years
really dying
Cried so much his face was wet, then I knew
he was not lying
I heard telephones, opera house, favorite
melodies.
I saw boys, toys, electric irons and T.V's
My brain hurt like a warehouse, it had no
room to spare
I had to cram so many things to store
everything in there
And hall the fat-skinny people, and all the tall-
short people
I never thought I'd need so many people
A girl my age went off her head, hit some tiny
children
If the black hadn't a-pulled her off I think she
Would have killed them
A soldier with a broken arm, fixed his stare
to the wheels of a Cadillac
A cop knelt and kissed the feet of a priest,
and a queer threw up at the sight of that
I think I saw you in a ice-cream parlour
drinking milk shkes cold and long
Smiling and waving and looking so fine, don't
think you knew you were in this song
And it was cold and it rained so I felt like an
actor
And I thought of Ma and I wanted to get back
there
Your face, your race, the way that you talk
I kiss you, you're beautiful, I want you to
walk
We got five years, stuck on my eyes
We got five years, what a surprise
We got five years, my brain hurts a lot
We got five years, that's all we've got

Cinco Anos (*)

Uma porção de mães suspiravam
através da praça do mercado
tinham acabado de chegar as notícias
de que só tínhamos mais cinco anos antes de morrer
Ele chorou tanto que seu rosto estava molhado,
e eu sabia que ele estava mentindo
Eu ouvi telefones, ópera, canções favoritas
Eu vi meninos, brinquedos, fios de aço, e TVs
Meu cérebro doía como um armazém
completamente lotado
e tive que amontoar todas as coisas pra que tudo
coubesse lá
E todas as pessoas gordas, magras, e todas as
pessoas altas, baixas
Nunca pensei que ia precisar de tanta gente
Uma garota da minha idade pirou, começou a bater
nas crianças
se o preto não tivesse segurado, ela teria morto
todo mundo
Um soldado de braço quebrado olhava fixamente as
rodas de um cadillac
Um guarda se ajoelhou e beijou os pés de um padre
e uma bicha vomitou quando viu a cena
Acho que vi você numa sorveteria
bebendo longos e gelados milk shakes
sorrindo e acenando e sendo tão lindo,
eu nem sabia que você estava nesta canção
Estava frio e chovia e eu me senti como um ator
eu me lembrei de mamãe e quis estar lá de novo
Seu rosto, sua corrida, seu jeito de falar
Eu beijo você, você é tão bonito,
eu quero que você ande
Nós temos cinco anos em nossos olhos
Nós temos cinco anos, que surpresa
Nós temos cinco anos, minha cabeça dói demais
Nós temos cinco anos, e é tudo o que temos

(*) Tradução livre de Ana Maria Bahiana

ROCK, A GLÓRIA

Lou Reed

"Lou Reed é o autor mais importante e mais definitivo do rock moderno. Não por causa do que ele escreve, mas pela orientação que ele dá ao que escreve. Metade dos grupos que estão por aí não existiriam sem Lou. Nova York é Lou Reed" (David Bowie)

Os subterrâneos de Nova York devem ser fascinantes para quem nasceu no bairro rico de Long Island. Louis Reed, filho mais velho de um advogado muito, muito rico, achava fascinante os subterrâneos de Nova York. Louis nascera a 2 de março de 1940, um pisciano improvável, embora sensível. Estranha sensibilidade. Ainda adolescente, Lou tinha igual satisfação em coisas tão diversas como ler poesia — Rimbaud, Robert Frost, até Shakespeare — ouvir rock 'n roll e passear pelas ruas mais sórdidas de Nova York, "curtindo as figuras, as bonecas, as prostitutas."

O pai queria Lou advogado ou tenista. Lou abominava as duas coisas. Em vez disso, fez um grupo de rock 'n roll. Um, não. Vários. "Eu sempre fui líder dos grupos. Teve o Pasha and the Prophets, The Eldorados, The Jades... Nesse aí a gente tocava de óculos escuros e com uma roupa cheia de lantejoulas. Na época ninguém entendeu."

Em 1963 o rock 'n roll agoniza, o rock começa a nascer e Lou finge que se submete ao pai, estudando direito na universidade de Syracuse. O curso não dura nem um ano. Com a mesada do pai, mais o ordenado como balconista de uma loja de discos, Lou se estabelece de vez em Nova York. Quer ser poeta, quer ser compositor. Manda poemas seus para todas as revistas que conhece: nenhuma aceita. Um pequeno selo local contrata Lou como compositor. O contrato dura alguns meses: Lou não quer escrever watusis e hully-gullys, mas falar das ruas sujas de Nova York e de uma estranha amiga pessoal, a heroína.

Lou não desiste, retoma sua vocação de band-leader. Mas nem seus companheiros do The Primitives querem tocar sua plangente elegia *Heroin*. Só uma pessoa parece compreendê-lo: John Cale, um inglês de aparência translúcida e formação clássica. Com Cale mais Sterling Morrison e Angus MacLise, Lou forma um grupo para tocar suas canções: The Falling Spikes. O ano de 1965, ano de ouro de Beatles e Stones. Lou lê uma novela pornográfica chamada Velvet Underground (Subterrâneo de Veludo). O nome — e a idéia — lhe parecem ótimos. Acaba de nascer a banda mais maldita que a América já produziria.

Como seria de se prever, ninguém quer saber do Velvet Underground. Meio por pena, o dono do Café Bizarre do Greenwich Village deixa o grupo tocar para os seus fregueses: estudantes, coristas, pré-hippies, drogados de todos os tipos, artistas de todos os gêneros. A platéia ideal. Lou está, enfim, no coração da Grande Maçã Podre, brincando de ser maldito como os heróis de seus poemas. Ainda manda textos para a revista chic New Yorker — "Eu queria ser um poeta do New Yorker" — mas não se deixa abalar mais quando eles são devolvidos em massa.

Em 66 o inevitável acontece: Andy Warhol, papa underground de Nova York, descobre o Velvet de Lou Reed. É claro. Em plena efervescência pré-hippie, só Andy, marginal por vocação e profissão, podia dar guarida a Lou, marginal por livre escolha. Andy abriga o Velvet na sua Factory, super-atelier pop. E decide utilizar o grupo como parte de seu projeto de arte-total, fornecendo trilha sonora para seus experimentos visuais. Lou não discute, acha bom. "Era um pessoal legal, Andy, Ondine, Nico (superestrela underground que passa a integrar o Velvet em 66). Mas o músico mesmo era John Cale. Eu só me ligava em rock 'n roll. Eu queria ser um compositor profissional como a dupla Goffin & King."

The Velvet Underground, 1967. Lou está com a revista na mão. Ao lado, John Cale.

Sob as asas protetoras de Andy Warhol o Velvet faz o circuito subterrâneo de Nova York, participa de happenings e mostras de arte-total. Não são acontecimentos pacíficos e coloridos como os be-ins da costa oeste. São shows violentos em lugares sórdidos, com os filmes e slides de Andy explodindo nas paredes enquanto Lou e Nico cantam a paranóia, a droga, a rua e o sadomasoquismo, em cima de um ritmo primitivo, esquizofrênico, áspero. Em Nova York se torna chique gostar de Velvet. Mas a América jovem, totalmente absorvida pela paz & amor, odeia cada segundo da excursão que eles fazem em 66/67. "Lou Reed é um zumbi, Nico é Mick Jagger travestido", dizem os jornais da California.

O Velvet, contudo, consegue sobreviver bravamente durante dois anos. Warhol consegue um contrato de gravação na MGM, que, infelizmente, não está nem um pouco interessada naqueles bandidos barulhentos. Cada álbum do Velvet vai, automaticamente para a geladeira: nenhuma divulgação, nenhuma venda digna desse nome. Primeiro Nico, depois John Cale abandonam o grupo. Lou continua: cabelos curtíssimos, casaco de couro, cara fechada, é um estranho anacronismo ambulante. Excursionam pela marginália do show-business, tocando em teatrinhos, cinemas, botequins. Às vezes são xingados, às vezes recebidos com indiferença, às vezes com ovos podres. Alguns críticos, como Lester Bangs, ficam fascinados por sua "violência poética". Mas é só. Nem poeta do New Yorker, nem compositor profissional, nem astro de rock, Lou é um fracasso doloroso que se sustenta com o vício e com a *amizade* de Doug Yule, que ele apresenta como "seu irmão." Último estertor: o Velvet faz uma temporada no Max's Kansas City que, em 1970, ainda não era o lugar rock da moda, mas simplesmente uma boate de bichas. Logo depois, Lou some. O antigo *amigo* se apressa em tomar seu lugar e espalhar o boato de que Lou teria morrido de uma overdose. O grupo ainda duraria, num ritmo ofegante, mais dois anos. Ironia suprema: no mesmo ano em que o Velvet desaparece definitivamente, Lou alcança o estrelato como artista solo.

É evidente que Lou não morreu. Está apenas distante de palcos e guitarras, no único pique seguro que conhece: a casa dos pais, em Long Island. Alguns meses depois, mais recuperado, Lou aceita um convite para participar de um recital de poesia. "Eu faria qualquer coisa desde que não tivesse de cantar, de novo. "Num barzinho do Village, ele explica suas fontes de inspiração e recita as letras de *Heroin, Venus in Furs, Waiting For The Man.* Como já estamos em 1971, todo mundo começa a entender tudo. Lou é convidado para colaborar com a revista Fusion. Manda poemas, crônicas, artigos. Nem seu estilo nem seus temas mudaram: apenas já existe um espaço para eles. (1)

É a coisa mais parecida com ser poeta do New Yorker. Mas Lou não está satisfeito de todo. O vírus da rua, do rock, ainda corre em suas veias. No início de 72, por nenhuma razão especial, Lou vai a Londres. Lá ele conhece o músico e produtor Richard Robinson, que lhe afirma: os tempos mudaram. Há um interesse pela sua música, é gravar e vender. Lou acredita, assina um contrato com a RCA e faz seu primeiro disco individual (2). Algo sai errado: nada acontece.

Lou está em seu habitat natural, o subterrâneo, quando se agrupa a combinação exata de fatores. 1972: ano da explosão do rock/70, do glitter, da marginália colorida, de David Bowie, imperador supremo. E Bowie está interessado em Lou Reed, o maldito dos malditos. "Eu não conhecia nada de Lou Reed, mas como as pessoas achavam o que eu fazia muito semelhante a ele e ao Velvet, achei que devia tomar uma atitude. Afinal, aquele seu primeiro disco solo foi muito mal produzido."

Bowie relança Lou Reed em grande estilo. Produz um LP, *Transformer*. Promove uma temporada no Rainbow de Londres.

---

(1) Na página 11, desta edição, um dos artigos de Lou na época da Fusion.

(2) Na banda de apoio, muitas estrelas: Chris Squire, Steve Howe (do Yes) e até Rick Wakeman (que ainda não era do Yes)

Lou Reed

Lou não acha nada: aceita. Só deixa claro que a sua não é a de David. "Ele tem aquelas coisas de mímica, as roupas. Eu não. Eu só sei fazer rock. Tudo o que eu quero é fazer um bom show de rock pesado. Mas eu gostei de fazer aquela série de apresentações no Rainbow. Só de imaginar que Frank Zappa tinha caído daquele fosso de orquestra com 14 pés de profundidade eu ficava feliz. Eu odeio Frank Zappa." Como a nova platéia de rock podia não gostar de Lou Reed, criatura insolente das sombras, ainda por cima apadrinhada por Ziggy Stardust em pessoa? Todo mundo amou Lou Reed. *Walk On The Wild Side*, tirada de *Transformer*, chega aos primeiros lugares do hit parade. É uma canção de rua magistral, de estilo Reed apuradíssimo, cool, controlado. "Gostei muito dessa música, disse tudo o que tinha para dizer nessa música. Eu tinha sido convidado para escrever uma peça que ia ter esse nome, mas achei que escrever uma peça dava muito trabalho. Melhor fazer uma música."

Da noite para o dia, Lou sai do subterrâneo para a luz. E não se deixa afetar. Continua mal-encarado, sombrio, arrogante, continua o personagem que todos esperam que ele seja. Afinal, como disse Bowie, se trata agora de sobreviver. E Lou é mestre na arte de sobreviver.

Em meados de 73 Lou está gordo, balofo, inchado. "Não sei porque, eu não como. Deve ser a bebida." Mas a cabeça está a mil. Num gesto ousado ele dispensa as atenções frenéticas de David Bowie e prepara seu novo álbum com o produtor Bob Ezrin, o criador de Alice Cooper. "David não foi nada bobo. Ele me ajudou, mas ele se ajudou também. Ele sabia que muita gente ia passar a ter respeito e admiração por ele se ele se associasse comigo."

Bob Ezrin primeiro leva um susto com

> Dos subúrbios ricos aos subterrâneos de Nova York, a trajetória acidentada de Lou Reed até a glória, nos anos 70. "As pessoas pensam que eu sou meus personagens. É um erro. Eu cuido bem da saúde."

Lou — "eu achei horríveis as primeiras fitas que ele me mandou. Depois vi que o estilo dele era assim mesmo" — depois fica fascinado. Juntos, eles preparam um projeto ousado: *Berlin*, o anti-Sgt. *Pepper's Lonely Hearts Club Band*. (3) "Eu vi que Lou era basicamente cinematográfico, então disse a ele para escrever um script dum filme. Depois nós tiramos fotos como se fosse para um filme, com atores e tudo." *Berlin* leva três meses para ficar pronto, com 12, 14 horas diárias no estudio. O resultado é uma

(3) Mais estrelas para Berlin: Aynsley Dunbar, Jack Bruce, Stevie Winwood, Steve Hunter.

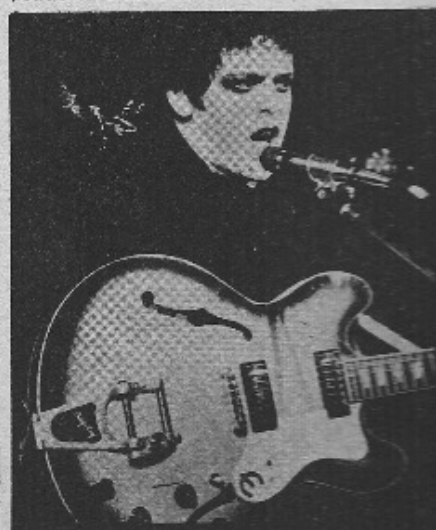
Lou Reed

obra magistral de terror e amargura, a vida esfacelada de um casal de speed-freaks em Berlim ("é só um nome bonito. Podia ter sido Ohio, ninguém ia prestar atenção"). E um colapso nervoso pára Bob Ezrin.

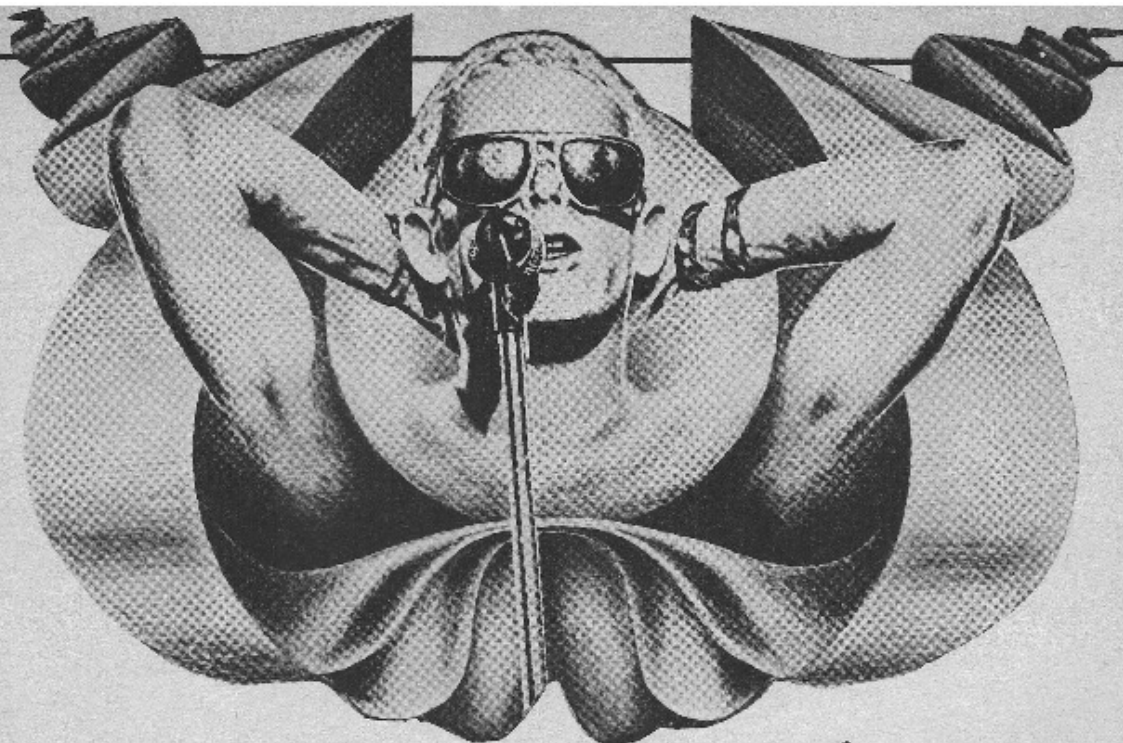
Lou está magro de novo, cabelos curtíssimos e muito contente com *Berlin:* "Essa é a primeira coisa que me deixa excitado em muitos anos. É uma coisa direta, uma história real sobre as pessoas dos anos 70. Quem me subestimou vai cair de quatro com esse disco." O álbum sai no final de 73 e, se não vende horrores, pelo menos faz de Lou Reed um personagem respeitado, com os críticos falando em "estética da decadência" e os repórteres perguntando se aquilo era, de fato, o *Sgt. Pepper* dos anos 70. Resposta de Lou, típica: "Eu me sinto insultado com a comparação".

Lou estava consagrado de vez como o anti-herói favorito do novo rock. Jamais um campeão de vendas, nos anos que se seguiriam, mas sempre na onda, por dentro, chique. Sempre com um silêncio ou uma insolência na ponta da língua. "Eu tomo drogas, sim. É melhor do que jogar monopólio. As pessoas só conseguem agüentar a vida das cidades quando estão drogadas." Em 74 e 75 ele excursiona pelo mundo — América, Austrália, Europa, Nova Zelândia — acompanhado por um grupo de rock da quarta geração, garotos agitados como ele deve ter sido em Nova York, lá em 62, 63. O registro sonoro dessa excursão sai em dois discos: ***Rock 'n Roll Animal*** e ***Lou Reed Live***. Explicação de Lou: "Não sei por que eu fiz esses discos ao vivo. Aliás, sei sim. É por que alguém estava lá gravando com uma unidade móvel."

Em meados de 75, Lou parece que vai pirar de novo. Os amigos e conhecidos dizem que ele voltou às drogas pesadas, que não consegue mais andar, que está intratável. Lou não confirma, não desmente: some. É um personagem, afinal, e personagens não têm explicações a dar.

Na mesma época, a RCA lança dois discos. Um é o Lou Reed comum, rockeiro, quase fazendo uma paródia, dele mesmo: *Sally Can't Dance*. O outro é pura loucura, música eletrônica que o próprio autor descreve como "insuportável." Meses depois ele reaparece em público para se desculpar: "Eu sei que não mereço viver depois de *Metal Machine Music* (o tal disco eletrônico). Não mereço que ninguém me dê mais atenção. Eu fiz esse disco para mim, para os meus amigos. Sinto muito, eu não devia ter posto à venda, ninguém devia ter comprado esse disco."

Mais uma vez o perito em sobrevivência dá a volta por cima. Inaugura 1976 com uma cara nova — cabelos semi-longos e um pouco crespos, depois de curtíssimos e pretos, curtíssimos e louros, esburacados, crespos e louros — um disco novo, *Coney Island Baby*, e nenhum vínculo com Bob Ezrin ou com o empresário Dennis Katz. Se sua vida ainda é barra pesada, ele não dá nenhuma bandeira. Recebe os repórteres da Rolling Stone tomando iogurte em seu apartamento de Nova York, cheio de aparelhos de som e plantas de plástico ("eu tenho a nítida impressão de que essas plantas crescem"). Pede desculpas mais uma vez por *Metal Machine Music* e faz um balanço bem equilibrado de sua carreira atribulada:

"Os críticos e as pessoas em geral pensam que eu sou os personagens que eu invento. Eu pessoalmente não acho isso ruim, mas eles estão redondamente enganados. Tudo o que eu faço é observar as coisas, as ruas. Observar nada, eu roubo mesmo. Eu roubo qualquer fato, qualquer idéia, qualquer canção que eu acho boa. O verdadeiro Lou Reed é uma pessoa que cuida da saúde, que conversa sobre negócios e sabe exatamente quanto ganha."

A seguir apresentou à seleta platéia seus três orgulhos: seu amigo particular Rachael, sua coleção de entrevistas com as bichas barra-pesada de Nova York e os seus poemas publicados em revistas como *Paris Review*, *Transatlantic Review* e *Harvard Advocate*. E anuncia seu próximo projeto: um livro só com suas obras, em prosa e verso. "Eu fiquei muito chocado quando os editores me disseram que qualquer coisa que eu escrevesse venderia, contanto que tivesse meu nome na capa. Mas é muito natural, pensando bem. É muito natural mesmo." (*Ana Maria Bahiana*).

Lou Reed

ROCK EM LETRAS

Walk On The Wild Side

Holly came from Miami FLA,
Hitch-hiked her way across the U.S.A.
Pluckëd her eyebrows on the way,
Shaved her legs and then he was a she,
She said: "Hey, babe,
Take a walk on the wild side,
Said hey babe, take a walk on the wild side".
And the colored girls go: doo doo doo...

Little Joe never once gave it away,
Ev'rybody had to pay and pay.
A hustle here and a hustle there
New York City is the place where they said:
"Hey babe, take a walk on the wild side,
Said hey babe, take a walk on the wild side."

Sugar Plum Fairy came and hit the stress
Lookin' for soul food and a place to eat,
Went to the Apollo
You should have seen him go go go
They said, "Hey, sugar, take a walk on
the wild side,
I said, hey babe, take a walk on the wild side."

Jackie is just speeding away
Thought she was James Dean for a day
Then I guess she had to crash
Valium would have helped that bash
She said, "Hey babe, take a walk on the wild side,
Said, hey money, take a walk on the wild side"
And the colored girls say: doo doo doo...

Transe na Barra Pesada (*)

Holly veio de Miami, Flórida
Veio de carona atravessando os Estados Unidos
Tirou as sobrancelhas no meio da viagem
Raspou as pernas e se transformou de homem
em mulher
Ela disse: "Ei, babe, vem transar na barra pesada"
Ela disse: "Babe, vem transar na barra pesada".
E as garotas negras continuam cantando:
Doo Doo Doo...

Little Joe nunca deu uma folga
todo mundo tinha que pagar mesmo
Um michê aqui, outro michê ali
New York City é o lugar onde as pessoas dizem:
"Ei, babe, vem transar na barra pesada."
Dizem: "Ei, babe, vem transar na barra pesada."
Sugar Plum Fairy veio e desceu pra rua
Procurando soul food (1) e um lugar para comer
Foi para o Apollo
vocês deviam ter visto como ele dançava
As pessoas diziam: "Ei, sugar, vem transar na
barra pesada",
Eu disse: "Ei, babe, vem transar na barra pesada".

Jackie estava curtindo
Pensou que era James Dean por um dia
Aí eu acho que ela tinha de se dar mal
e o Valium ajudou muito nisso
Ela disse: "Ei, babe, vem transar na barra pesada"
Ela disse: "Ei, bem, vem transar na barra pesada",
E as garotas negras dizem: Doo Doo Doo...

Viscious

Viscious you hit me with a flower
You do it every hour
Oh baby you're so viscious
Viscious you want me to beat you with a stick
But all I've got's a guitar pick
Oh baby you're so viscious.

When I watch you come baby I just wanna run
far away
You're not the kind of person around I wanna atay
When I see you walking down the street
I step on your hands and I mangle your feet
You're not the kind of person that I'd wanna meet
Baby you're so viscious, you're just so viscious.

Viscious hey why don't you swallow razor blade
You must think I'm some kind of gay blade
But baby you're so viscious

(1) Comida típica dos negros norte-americanos.

When I see you comin' I just have to run,
You're not good and you certainly aren't very
much fun
I step on your hands and I mangle your feet
You're not the kind of person that I'd even
wanna meet
Baby you're so viscious.

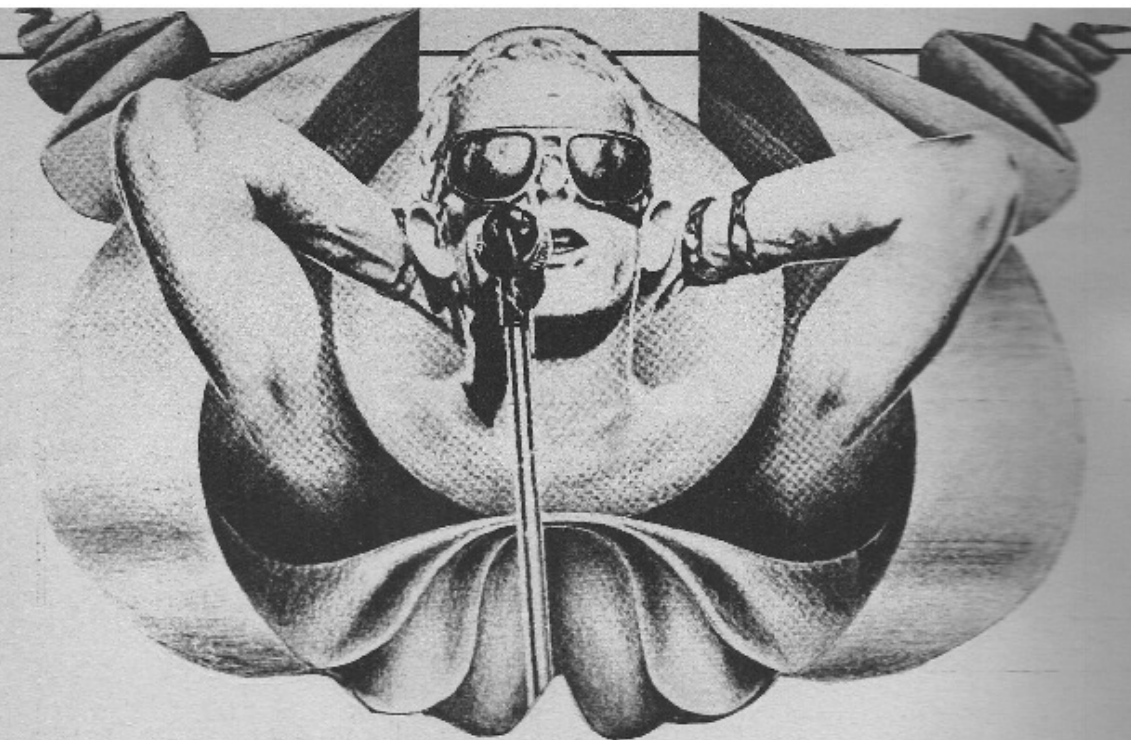
Tarada (*)

Tarada, você me bate com uma flor
você faz isso a toda hora
Oh, baby, você é tão tarada
Tarada, você quer que eu lhe bata com um cacete
Mas tudo o que eu tenho é uma correia de guitarra
Oh, baby, você é tão tarada

Quando eu te vejo chegar, baby
eu quero fugir pra longe
Você não é o tipo de pessoa que eu quero perto
de mim
Quanto eu te vejo andando na rua
Eu piso em suas mãos e estraçalho seus pés
Você não é o tipo de pessoa que eu quero encontrar
Baby, você é tão tarada, você é tarada demais

Ei, tarada, por que você não engole uma lâmina
de barbear?
Você pensa que eu sou um bicha gilete?
Baby, você é tarada demais
Quando eu te vejo eu saio correndo
Você é ruim, você não tem graça
Eu piso em suas mãos e estraçalho seus pés
Você não é o tipo de pessoa que eu quero encontrar
Baby, você é tarada.

Oh, Jim

All your two-bif friends they're soothin'you up
with pills
They said that it was good for you, that it would cure
your ills
I don't care just where it's at
I'm just like an alley cat

And when you're filled up to here with hate
Don't you know you gotta get it straight
Filled up to here with hate
Beat her black and blue and get it straight
When you're lookin' through the eyes of hate

All you two-bit friends, they asked you for
your autograph
They put you on the stage, they thought it'd be good
for a laugh
But I don't care just where it's at
'cause honey I'm just like an alley cat
And when you're filled up to here with hate
Don't you know you gotta get it straight
Filled up to here with hate
Beat her black and blue and get it straight

Oh, Jim

Todos os seus amigos estão se drogando
eles te disseram que era bom pra você, que ia
te curar
Eu não me importo
eu sou feito um gato vira-lata

E você está cheio de ódio
e sabe que precisa resolver o assunto direitinho
Você está cheio de ódio
Dê uma surra nela e resolva o assunto direitinho
Quando os seus olhos estiverem cheios de ódio

Todos os seus amigos pediram o seu autógrafo
Te puseram num palco para rir de você
Eu não me importo
porque, meu bem, eu sou feito um gato vira-lata
E quando você estiver cheio de ódio
você vai querer resolver o assunto direitinho
Cheio, cheio de ódio
Dê uma surra nela e resolva o assunto direitinho

How Do You Think It Feels

How do you think it feels
When you're speeding and lonely
Come here baby
How do you think it feels
Whel all you can say is if only

If only I, had a little
If only I had some change
If only, If only, only
How do you think it feels
And when do you think it stops?

How do you think it feels
when you've been up for five days
Come down here mama
Hunting around always — Ook
'Cause you're afraid of sleeping.

How do you think it feels
To feel like a wolf and foxy
How do you think it feels
To always make love by proxy?
How do you think it feels
And when do you think it stops?
When do you think it stops?

Como Você Acha Que É (*)

Como você acha que é
quando você está no barato e sozinho
Vamos, baby,
como você acha que é
quanto tudo o que você consegue dizer é "se
ao menos..."

Se ao menos eu pudesse
Se ao menos eu pudesse mudar
Se ao menos, se ao menos,
Como você acha que é
e quando você acha que isso vai parar?

Como você acha que é
quando você fica ligado cinco dias
Vem pra cá, menina,
Você perambula pelas ruas como um caçador
porque você tem medo de dormir

Como você acha que é
quando você se sente maneiro, faminto como
um lobo
Como você acha que é
Fazer amor sempre por procuração
Como você acha que é
e quando você acha que isso vai parar?
Quando você acha que vai parar?

Men of Good Fortune

Men of good fortune, often cause empires to fall
While men of poor beginnings, often cant do
anything at all
The rich son waits for his father to die
The poor just drink and cry
And me I just don't care at all

Men of good fortune, very often can't do a thing
While men of poor beginnings, often can
do anything
At heart they try to act like a man
Handle things the best they can
They have no rich daddy to fall back on

Men of good fortune, often cause empires to fall
While men of poor beginnings, often can't do
anything at all
It takes money to make money they say
Look at the Fords, but didn't they start that way
Anyway, it makes no difference to me

Men of good fortune, often wish that they could die
While men of poor beginnings want what they have
And to get it they'll die
All those great things that life has to give
They wanna have money and live
But me, I just don't care at all
Men of good fortune
Men of poor beginnings

Homens Ricos (*)

Homens ricos muitas vezes derrubam impérios
enquanto os homens de origem humilde não podem
fazer nada
O filho rico fica esperando o pai morrer
O pobre se embebeda e chora
E eu nem ligo pra nada

Homens ricos muitas vezes não podem fazer nada
Enquanto os homens de origem humilde às vezes
fazem tudo
Do fundo do coração eles tentam agir como homens
Transar as coisas da melhor maneira possível
Eles não têm um papai rico pra garantir suas costas

Homens ricos muitas vezes derrubam impérios
Enquanto os homens de origem humilde não podem
fazer nada
É preciso dinheiro pra fazer dinheiro, dizem
Não foi assim que os Fords começaram?
De qualquer jeito, pra mim não faz diferença

Os homens ricos freqüentemente querem morrer
Enquanto os homens de origem humilde querem o
o que podem querer
E para conseguir isso eles morrem
Todas essas coisas incríveis que a vida pode oferecer
Eles querem ter dinheiro e viver
Mas eu nem ligo
Homens ricos
Homens de origem humilde

(*) Tradução livre de Ana Maria Bahiana

ROCK E EU

FOTOS O GLOBO

CARLOS IMPERIAL

"Eu não tenho dúvida que o rock foi, principalmente, uma explosão do sexo."

JULIO HUNGRIA

De 1956 a 1961, o rock and roll cumpre a primeira das muitas trajetórias que ainda teria de fazer até chegar ao som de hoje" — ensina Ana Maria Bahiana. *"Surgido dois anos antes, quando Bill Haley e seus Cometas gravam* Shake, Rattle & Roll, *ele atingirá seu apogeu como música básica, negra, violenta e dançante, para depois esbranquiçar-se, diluir-se e entrar num ritmo de contenção que antecederia o surgimento dos Beatles".*

"De 56 a 58, o rock é o rei dos salões de baile e das esquinas da América. Elvis faz sua histórica apresentação no Ed Sullivan Show *— focalizado apenas da cintura para cima — e estoura sucessivamente o* hit-parade *até ser convocado para o serviço militar, em 59. Os músicos negros, pela primeira vez na história das suas carreiras, conquistam abertamente o mercado branco. Do sul, vêm Chuck Berry, seus acordes básicos e suas letras que falam de garotas e carros. Little Richard e sua* performance *agressiva e debochada, Fats Domino. De Chicago, emerge o* rithm'n blues. *E os primeiros brancos se aventuram na trilha aberta por Bill Haley e Elvis Presley: Eddie Cochrane, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis"* e, — por que não? — Carlos Imperial.

Hoje ele tem 40 anos. E, apesar de afastado de atividades de maior contato com a platéia, com a qual sempre manteve um curioso diálogo de agressividade — oferecia malcriações em troca de vaias —, aparenta o mesmo vigor dos tempos em que o físico lhe permitia vestir uma camisa vermelha e uma calça **jeans** sem o risco de ser confundido com um bem sucedido executivo em férias.

Está em forma — apesar dos 100 quilos que lhe deve acusar o ponteiro da balança. Agita-se ainda — uma Wilza Carla mais habilidosa —, esquivando-se dos obstáculos que o peso devia impor a um homem da sua idade. Dorme às 5 e acorda cedo para desenvolver as tarefas do trabalho diário em seu escritório em Copacabana — por exemplo, o sonolento atender dos telefones, livres e sonoros, que gritam seguidamente, já antes das 10, quando ainda não chegaram seus funcionários.

"Alô? Sim, sei... Olha, meu amor (pausa) como é o seu nome? Bem, Denise, antes de tudo (bocejo) eu

queria que você fosse uma pessoa honesta com você mesmo, fizesse um exame de consciência, uma autocrítica, entende? Você tem um rostinho bonito? E o corpinho, que tal? Olha, não adianta vir pra cá se você não se acha realmente capacitada, entende?"

"Meu amor, pra esse filme eu já tenho 50 menininhas da pesada, 50 menininhas selecionadas, entende? Destas 50, eu só vou precisar de 15. Então é isso: já tem 50. Então, pra vir fazer teste, você tem que ser realmente excepcional, entendeu? Hein? Você acha mesmo que vale a pena? Então vem, meu amor. Traz o biquini. Você vai ficar de calcinha, entendeu? Aí eu quero examinar bem você, pessoalmente. Seus seios e tudo, viu? Mas, olha, usa bem a tua autocrítica, não vem se... Eu estou aqui até a 1.30".

Ar condicionado ligado, quatro paredes sem janelas — é a sua sala, entre o escritório e um salão onde a peça principal é uma larga e convidativa cama de casal emoldurada por almofadas coloridas. O corpo coberto por uma sunga, ele repassa o mundo de dificuldades dos seus dias árduos de trabalho — que sublinha com um gesto de mão como quem quer significar uma justificativa pela falta de tempo para atender repórteres ou dar entrevistas: "O meu tempo, hoje, está todo tomado pelo cinema. Era o que eu sempre queria fazer". E expõe seus castelos do que já ganhou ("Tenho 3 bi parados") e do que pretende ganhar.

— E o **rock**?

Eu sou um cara muito só. Eu tenho esse problema: solidão. E eu tenho pavor de solidão. Eu não sei dormir sem uma mulher do meu lado" — diz a sua obsessiva preocupação em manter viva a imagem dos 50, quando, aos 20 anos, a moto rugindo pelas ruas da então elitizante Copacabana, era solitário guerrilheiro das primeiras batalhas desenvolvidas na aristocrática Zona Sul pela "mudança de comportamento da sociedade".

"O **rock** foi uma explosão sexual" — confessa, finalmente. "Com o **rock** e somente com o rock foi possível mudar todo o comportamento da sociedade" — afirma, apoiando as mãos sobre as gordas pernas nuas. Faz, inclusive, uma diferenciação de rótulos: "a música era **rock and roll, rock** era tudo o mais". E descreve: "Você sabe, a menininha tinha tido toda aquela problemática da família, do recato, do sexo reprimido. Quando apareceu o **rock** — e a gente dançava em sessões vespertinas — o próprio fato de ir dançar o **rock** de tarde já era um **status** para a menininha. Aí era incrível...". E conta como Lucifer se apossava — depois da segunda ou terceira sessão — da menininha "de família" que, então, tomada pelo diabo, "não queria nem voltar pra casa, queria largar tudo e, principalmente, fazer o sexo, se libertar — ou se sentir livre, liberta, para fazer o sexo, sem culpa".

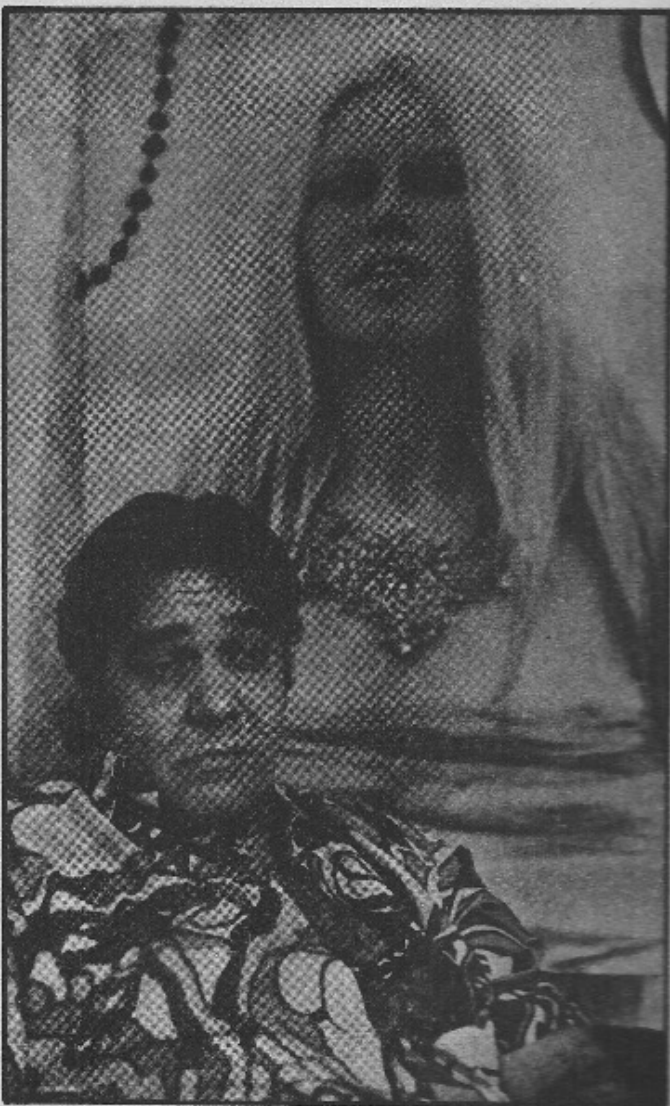
— O **rock** como afrodisíaco?

"Eu não tenho dúvida que o **rock** foi, principalmente, uma explosão do sexo".

— E a pílula anticoncepcional?

"Houve uma mudança geral a partir do **rock.** De comportamento, de tudo. Você vê, eu me lembro o escândalo que causou quando a garotada, nos Estados Unidos, começou a mudar a grafia das palavras, o idioma. Eles anunciavam um baile para aquela noite e não colocavam mais, no cartaz, **tonight,** e sim, **tonite**".

"E a gente, aqui, tinha como modelo o que se fazia lá: a camisa vermelha, o **jeans,** a lambreta. Vício? Não, a turma daquele tempo não transava isso de fumo e tal. Você vê, os Hell Angels..."

— Em 59 começa a decadência. Gradativamente, as grandes fábricas compram e domesticam o rock para transformá-lo em produto para dançar — twist, hully-gully. *É o tempo de April Stevens, Connie Francis, Nino Tempo...*

"Ninguém acredita mas o Neil Sedaka começou a cantar por minha causa. Eu fui uma pessoa essencial para o rock no Brasil."

"Música? Bem, eu tinha o meu próprio conjunto de **rock** e, como curiosidade, aliás, eu posso te contar que o meu guitarrista era o Carlos Lyra, o Carlinhos Lyra, que depois ia ser famoso como compositor da bossa nova".

"Eu compunha, mas os textos em português não funcionavam. Você sabe, santo de casa. Então eu tive que criar um nome falso, de autor, em inglês, e colocar do lado: **versão de Carlos Imperial.** Aí, então, vendia".

"O Simonal era **crooner** e sabia só **uma** letra em inglês. Com essa, ele cantava **qualquer** música, usando sempre as mesmas palavras, o mesmo texto, aliás sem sentido: **Something somebody a once upon a time...**"

"O Roberto Carlos é o seguinte. Apareceu lá na televisão, no programa que eu tinha, um conjunto chamado Os Sputniks. Pra fazer um teste, para fazer um número. E eles cantavam repertório na linha das baladas da época. E tinha lá um rapaz que fazia o agudo, aquela voz fina que atravessava a melodia cantada em primeiro plano. Esse rapaz foi expulso do conjunto naquele dia e, quando os músicos saíram, me pegou pelo braço e disse que era de Cachoeiro de Itapemirim e disse que cantava e me pediu uma chance. Aí eu vi que ele era de Cachoeiro e disse pra ele mostrar o que sabia. E ele me saiu com um número do repertório do Elvis Presley cantado assim com força, como o Elvis cantava. Eu topei. Era o Roberto Carlos. Que aí, então, começou tudo. O líder do conjunto, aliás, dos Sputniks, pra você ver, sabe quem era? O Tim Maia".

"Antes, eu fazia, no rádio, um programa diário, chamado **Os Brotos Comandam.** Foi depois e junto com o Jair de Taumaturgo. Junto, quero dizer, na mesma época. O Jair tinha grande sucesso no rádio com seu programa diário. Mas ele só fazia **rock** um dia na semana: **Hoje é dia de rock** — ele anunciava. E, nos outros dias, fazia outros ritmos: **Hoje é dia de tango, Hoje é dia de rumba** — apresentava. Ele se firmou no **rock** e acabou com os programas de outros ritmos quando eu apareci com meu programa e comecei a acabar com a audiência dele. **Os Brotos Comandam** era diário e só mostrava **rock**".

"Há um detalhe importante sobre Neil Sedaka. Ele era compositor, autor, só. Tinha estourado com **Estúpido Cupido,** o **Stupid Cupid,** que a Celly Campelo gravou a versão, aqui. E ele, uma vez, veio ao Brasil — e ninguém sabia que ele estava aqui. Aí nós fizemos um contato e ele foi na minha casa e mostrava suas músicas e eu percebi que ele cantava muito bem. Então, fui na RCA, falei com o Ramalho Neto, usei a minha influência, e gravamos um disco — ele cantando. Ninguém acredita nisso e há quem até desminta, mas é verdade. O próprio Ramalho Neto vai desmentir isso. Mas nós gravamos e o disco saiu, antes, aqui no Brasil. Aí nós mandamos pra lá, pros Estados Unidos. Um sucesso completo, o Sedaka cantando: estourou nas paradas".

"Eu tenho muita coisa pra contar, você vê que eu fui uma pessoa importante, essencial, pro desenlace da história do **rock** no Brasil"

jornal de música e som

Rita Lee

"Eu queria ser uma corista do rock"

EDMAR PEREIRA

No começo, bem no começo, a garotinha sonhava casar com os Beatles e os Rolling Stones. Como isto era difícil e suas paixões variavam também entre Elvis Presley e os Beach Boys, ela passou a querer simplesmente estar-perto deles, amá-los como qualquer **groupie** faria. Difícil ainda. Rita Lee Jones decidiu então aproximar-se dos seus ídolos sendo como eles. Ou tentando: "Eu queria ser pelo menos uma corista do rock". Essa decisão, que superou dúvidas como uma primitiva vontade de ser atriz, um curso de Comunicações abandonado no terceiro ano e uma surpreendente vocação para a Veterinária, teve influências de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Para que o rock brasileiro ganhasse sua primeira superstar Rita batalhou dez anos. Dez anos para encher os teatros, as praças, os estádios de qualquer região do país. Dez anos para fazer de "Ovelha Negra" um manifesto infanto-juvenil ouvido e cantado em tom de desafio de Pelotas a Natal, de Belém a Florianópolis. Miss Jones não se veste mais de noiva, tampouco se deixa manipular em direção a um mecânico estrelato de shows de moda. Muito menos repetiria como qualquer menina as brincadeiras de cabra-cega com a realidade. Dez anos de estrada transformaram Rita numa profissional: ela está gravando seu novo LP, **Entradas e Bandeiras**, iniciado logo após uma desbravadora excursão pelo Norte. Sete concertos para um público total de 30 mil pessoas em Salvador, Recife, Natal, São Luís, Belém. Manaus, também incluída no roteiro, acabou apenas como um fecho turístico do roteiro: a falta de estrada para transportar as seis toneladas de equipamento e a impossibilidade de embarcar aparelhos tão grandes pela estreita porta de um Boeing, obrigaram o cancelamento do último concerto programado.

Rita mora numa rua tranqüila de Vila Mariana, bairro paulista tipo classe-média-sem-maiores-pretensões-graças-a-deus. Sem grandes portões, sem guardas vigilantes no pequeno jardim, a casa não é exatamente o que se poderia imaginar para uma superestrela. Nenhum barulho, a não ser o da campainha. Luzes suaves, móveis antigos, um piano, toalhas e uma cortina de crochê, plumas, flores secas, santos numa sala. Na outra, a tevê colorida, com o som baixo, sintonizada no Canal 5. Músicos e amigos chegam com calma. Rita, vestida de branco, alegre, brinca com Marta e o intranqüilo Zig, seu casal de jaguatiricas.

Ela fala da excursão, certamente um grande roteiro para um épico sobre o rock. Afinal, as cidades onde fora pela primeira vez nunca tinham visto nada semelhante. O gigantesco caminhão transportando seis toneladas de eletrônica poderia ser comparado a uma caravela do Descobrimento. Ou aos primitivos veículos das entradas e bandeiras originais. Em Salvador, a primeira escala e um imprevisto desagradável: "A precipitação mal intencionada de um repórter me transformou em traficante de cocaína prestes a ser capturada pela polícia", conta Rita. Uma história desagradável, com **happy-end** festejado no palco em cerimonial que incluiu a queima de um jornal com a constrangedora manchete, aplausos da platéia e a participação de uma lata de lixo como indispensável coadjuvante antes da palavra "Fim".

Mas as coisas desagradáveis, explica Mônica Lisboa, há mais de dois anos manager de Rita e do Tutti Frutti, têm um enorme poder de unir o grupo, de solidificar ainda mais nosso relacionamento. Ela, com sua sócia Judy Spencer, responsável pela parte visual dos shows, conseguiu equilibrar suas relações com a equipe misturando eficiência administrativa e cálida afetividade — combinação sem dúvida inusitada no confuso panorama do **show-biz** nacional. Rita fala mais: das pessoas, das surpresas, do deslumbramento pela descoberta de um outro ritmo na vida das pessoas.

— Me sinto mais brasileira depois dessa excursão, conheço mais a terra onde moro, onde nasci. Conse-

Rita Lee e Tutti Frutti

gui falar para os outros, e senti que lá isso fica mais fácil, as pessoas são mais tranqüilas. E passaram pra nós esse tipo de vibração, enriqueceram mais a gente. Porque é reconfortante você trocar coisas com os outros. Minha tecnologia pelo modo de viver deles; cordas de guitarra por pulseirinhas; ouvir folclore e informar sobre o Metrô. Tudo sem qualquer pressa ou pressão, sem desconfiança. Eles faziam perguntas, olhavam tudo, mas sempre com aquele jeito de "que bom que vocês vieram tocar aqui pra gente".

Rita trouxe uma série de pios, de apitos, de instrumentos e objetos rituais, como um certo e mágico Pau-do-Diabo. Um grande cone em que esferas e seixos deslizam lentamente criando um som de água escorrendo. É usado na Amazônia para invocar a chuva e já será ouvido no novo LP.

— São Paulo oferece a eletrônica, a guitarra, a cuida amplificada. A gente não pode prescindir da tecnologia. E nem exagerar sua importância. Antes dessa viagem, eu me sentia como uma espécie de turista, via as coisas de longe. Depois, me misturei com as pessoas. É na direção dessa integração que quero levar a minha música. E quero que as pessoas se divirtam — divertir os outros é a maior diversão. Mensagem? Nada disto. Um diálogo, uma forma de comunicação entre as muitas raças desses muitos planetas em que vivemos.

Que ninguém acredite, contudo, que a turnê teria sido apenas um idílico retorno à pureza e ao coração aberto por entre os sabores inebriantes de graviolas, cajás, sapotis e praias não poluídas. A garotinha que um dia iria casar com os Beatles e os Rolling Stones viveu também sua noite de Altamont. A primeira grande tragédia, o maior choque:

— O rapaz caindo a meus pés, fulminado por um colapso. Um amigo, que há quase dois anos cuidava da segurança da aparelhagem. Na platéia, seis mil pessoas esperando minha entrada. Não recuei — entregava o microfone pro auditório, a coisa não estava dando, mas eu ia. Todos pareceram entender. A saída foi quase silenciosa, mas solidária.

Contando essa história, Rita mostra outra imagem: é uma mulher forte, temperada pela estrada, com uma grande capacidade de compreender o que lhe acontece. O reverso da Gum-Gum, deliciosa e estabanada personagem que ela usa para dialogar com o público infantil das matinês. E o **flash-back** trágico é substituído por outros, menos doloridos:

— A partir do meu último disco senti que as pessoas passaram a ouvir minhas letras. Antes, vinham a mim falando do meu som. Agora, citam frases, fazem perguntas, trocam idéias. Pensando no público que consigo atingir me sinto com uma responsabilidade maior. Porque agora vejo o quanto posso tocar as pessoas, e quero dizer coisas que contribuam para que elas se sintam melhores. O diálogo ficou muito mais estreito, íntimo. Uma história da viagem? Bem boa? Ah, em Belém: eu sozinha no hotel, voz no telefone perguntando por Ritali. Ia dizer que tinha saído, mudei de idéia. A mulher no outro lado do aparelho pareceu ter levado um choque, não acreditava que eu existisse mesmo. "Não conheço a senhora, dona Ritali, pensei que era invenção da minha filha. Aí, vi seu nome nos cartazes de rua, resolvi telefonar. Não sei as músicas da senhora, somos pobres, não temos toca-discos". Contou que a filha falava em mim o dia inteiro, que cada vez que ia comer servia comida também para mim, como se eu só fosse visível para ela. A mãe levou a garotinha ao hotel, cantamos juntas. Ela entende "Ovelha Negra" como uma história infantil. Foi deslumbrante quando eu fiz a Gum-Gum e a menina, que apenas me olhava como se eu de fato não existisse, passou a brincar comigo. Era como se ela estivesse conhecendo um personagem de fadas. De repente, eu pude ser pra uma pessoa o Peter Pan que nunca apareceu pra mim.

Rita fala também de sonhos que nem dez anos de estrada conseguiram destruir. E alguns não foram realizados ainda: ela queria tocar com Rod Stewart (o superstar pop que mais adora, "um homem que curte ser popular, uma voz de feiticeiro, que gosta de futebol, que se coloca no mesmo plano diante das pessoas"), com Raul Seixas, com Gilberto Gil. Quando fala desses ídolos tem o mesmo saudável deslumbramento de qualquer fã, como se houvesse entre ela e eles uma enorme distância. Conta, com evidente prazer, que mandou uma música (das mais de 20 compostas para o novo LP, que só terá nove faixas) a Ney Matogrosso, "Bandido Coração". E que fez uma outra pedida por Caetano: "Fiz e já mandei, é uma criação dizendo que o pior da vida é a timidez".

Rita se cala e ouve Mônica contar sobre a excursão. Tudo preparado com antecedência de quatro meses e um rigoroso planejamento. Pensou-se em coisas tão necessárias e esquecidas quanto calcular a quantidade necessária de material de reposição, na melhor forma de embalar e catalogar o equipamento, em contatos e reservas de hotéis. Um investimento de 300 mil cruzeiros (que retornaram com lucros), gastos com publicidade, alimentação e hospedagem para 22 pessoas — a maioria delas dedicada à montagem do enorme palco de 15 x 12 metros e ao complexo sistema de iluminação. A organização impecável deu ao rock até mesmo a respeitabilidade comercial que sempre lhe negam quando cantado em português: conseguiu-se para a viagem o patrocínio antecipado da empresa aérea Transbrasil.

Num balanço dos dez anos, Rita pode até mesmo rever antigas admirações e criar outras: "Eu amava Paul McCartney com os Beatles, agora nem tanto. Tenho gostado do Bad Company. DO Yes eu gostei demais. Eles até fizeram minha cabeça durante um tempo. Mas depois foram se fechando, virou uma coisa religiosa, e assim não dá. E tem também os **no** (ah! os Stones), não é só essa de **yes**.

Na vastíssima tina de leite onde se atiraram atrás da glória os corajosos ou desgarrados ratinhos do rock, Rita Lee Jones foi o primeiro a nadar com vitalidade suficiente para amanhecer a salvo, estirado sobre a sólida manteiga do sucesso. Outros ainda nadam, muitos se afogaram.

— Como me sinto depois disso tudo? Tenho às vezes **flashes**, saudades dos Mutantes, das brincadeiras. Mas isso passou, eu sei. Era tudo bom, mas radical demais. Eu me sinto... eu me sinto, principalmente, uma profissional. E curto isso.

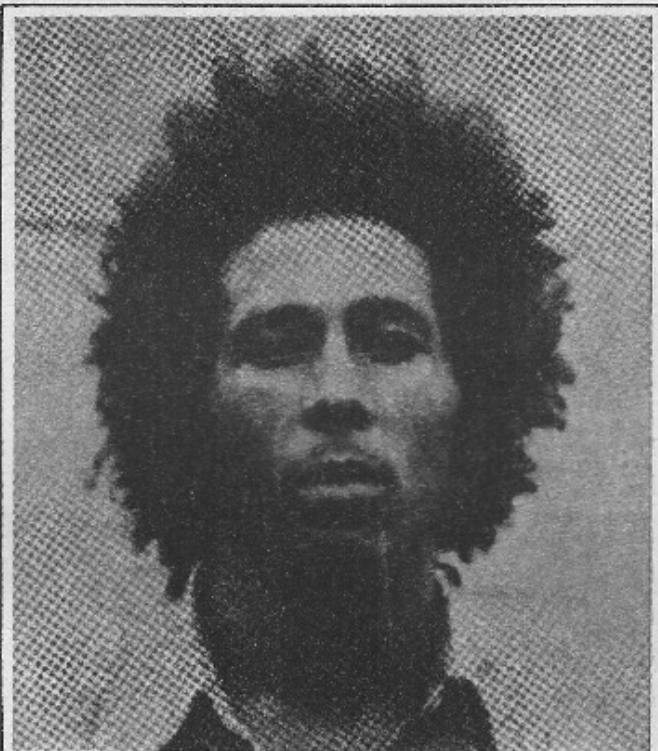
BOLA DE CRISTAL

O reg carismático de BOB MARLEY

OKKY DE SOUZA

Como quinto mercado de discos do mundo, além de país essencialmente musical e aquela história toda, não há dúvida que os rockeiros nacionais estão marcando uma grande bobeira, em não curtir um ritmo importantíssimo no rock atual: o **reggae.** Mas peraí, se por um lado a moçada não tem procurado ouvir esse ritmo sensacional, que tem mobilizado as atenções e ouvidos de Estados Unidos e Inglaterra, a maior parte da culpa é das gravadoras brasileiras, que teimam em não acreditar na força comercial do gênero, apesar de Eric Clapton já ter chegado aos primeiros lugares do hit-parade brasileiro com **I Shot The Sheriff,** no final de 1974. O preço dos discos importados está pra lá de ridículo, e a única tentativa efetiva de introduzir o **reggae** aos rockeiros nacionais foi feita através da coletânea **This Is Reggae Music,** no ano passado. Dentro da filosofia geralmente suicida de nossas gravadoras, a modesta vendagem do LP determinou o arquivamento prematuro do **reggae** em nosso mercado.

Natural da Jamaica, país que — é bom lembrar — faz parte de nossa mui querida e sofrida Latinoamerica, o **reggae** está ligado a dois gêneros musicais muito próximos a nós: o samba e o rock. Eu sei que você acha Martinho da Vila e Clara Nunes muito chatos (e com toda razão), mas não é esse o samba de que eu falo, e sim a relação som/corpo/sentidos, maravilhosamente comum ao rock e ao samba. Minha gente, resumindo e dando a dica (se vocês permitem): o **reggae** é das coisas mais novas e fascinantes que têm acontecido no mundo do rock, e Bob Marley é a expressão máxima desse novo gênero musical.

Todas essas considerações, além da vontade de comentar com vocês o surgimento de algo realmente marcante na **rock scene** atual, vêm a respeito da possibilidade da gravadora Phonogram lançar, mes que vem, o mais recente LP de Bob Marley e seu grupo The Wailers. Gravado ao vivo na Inglaterra, o disco reúne os maiores sucessos do conjunto, inclusive a extraordinária **No Woman, No Cry.** A dúvida da Phonogram, sobre o lançamento do disco, deve ser rapidamente eliminada, para o bem de quem acompanha o rock e sabe que a boa música, quanto tem relação com o mercado, é sempre vendável.

Dentro do **reggae**, com sua batida característica, Bob Marley é o maior superstar que o gênero já conheceu. Em poucos meses, seus discos invadiram as paradas de sucessos dos Estados Unidos e Europa, principalmente Inglaterra, transformando o **reggae** no ritmo da moda, não só entre os dançarinos de boates e discotecas, como entre os curtidores de rock de bom gosto. O pai de Bob Marley é inglês e branco; sua mãe é negra, jamaicana, e mora agora em Nova York. Bob nasceu e foi criado em Trenchtown, bairro de Kingston, capital da Jamaica, conhecido pelos seus ghettos muito pobres, longe da influência e colonialismo americano dos bairros chiques de New Kingston. Um imenso caldeirão de raças, cores e credos. Trenchtown contrasta sua pobreza com um cenário musical de rua dos mais ativos e fascinantes do mundo. Todo mundo parece fazer música, que emana das paredes da cidade, das casas e pequenas lojas de discos e instrumentos, escondidas atrás das grandes lojas e magazins. Talvez por esse motivo, Bob Marley não gosta de classificar sua música de **reggae** ou qualquer outro nome:

— Eu não quero ver o **reggae** encarado como um novo **twist** ou qualquer outra dança da moda. Eu vejo o **reggae** como um gênero musical em si próprio. De minha parte, nunca dei nome à música. Quero apenas tocar.

Ao contrário de seu companheiro Jimmy Cliff (lembram-se?), que é muçulmano por opção e por isso olhado com desconfiança na Jamaica, Bob Marley não dá cor à sua música:

— Minhas músicas têm uma mensagem de bem, seja você preto ou branco. Meu pai é branco, minha mãe é preta. Você sabe muito bem do que eles me chamam: mestiço. Eu não me prendo a nenhuma das raças, só mesmo a Deus. Ele é que me fez nascer de um branco e uma corrente perigosa, que pode te lento que eu tenho. O preconceito é uma carrente perigosa, que pode ter prender de repente. Se você tem preconceitos, simplesmente não pode se mover pelo mundo. Nunca chega a lugar nenhum.

Bob Marley é também o autor de **I Shot The Sheriff,** um **reggae** típico, que Eric Clapton transformou em sucesso mundial. A começar pelo título (Eu Atirei no Sherife), a música tem uma letra estranha, que pode significar várias coisas. É assim que Bob explica seu maior sucesso:

— Quando Eric Clapton acabou de gravar **I Shot The Sheriff,** veio-me perguntar o que significava a letra da música, pois ele não tinha entendido nada. A música tem uma mensagem diplomática. Eu atirei no xerife é como dizer: eu atirei na perversidade. A imagem não quer dizer um xerife de verdade, mas o que ele representa em termos de perversidade. Os elementos da letra são as pessoas julgando você, cada vez mais, até que você não aguenta e explode. E atira nelas.

Essa revolta de Bob Marley, na verdade, além de constituir um elemento importante de sua imagem e carisma, está ligada ao cenário musical de Kingston, onde as gravadoras inglesas e americanas vivem a procurar uma oportunidade de fazer muito dinheiro, investindo muito pouco. O esquema é o mesmo de sempre, desde os tempos dos primitivos blues americanos: comprar ao artista os direitos autorais de sua música. Se ele for sucesso, o artista não recebe um centavo a mais por isso, e talvez ainda tenha que comprar o próprio disco nas lojas. Um LP de Bob Marley já foi editado na Inglaterra, sem que ele ao menos soubesse disso:

— É terrível. Minhas sete crianças estavam morrendo de fome, ou melhor, sendo assassinadas de fome pela gravadora. Se eles matam minha família, eu não posso deixar de diá-los...

FOLK

Dos campos verdes da Irlanda, o som celta do Chieftains

Você já ouviu falar em Chieftains? É um grupo irlandês formado por sete respeitáveis senhores de meia idade, dedicado às diversas formas da música tradicional céltica. Até aí nada de mais. Afinal, só em Dublin existem dúzias de trios, quartetos e quintetos fazendo o mesmo tipo de som. É só você ouvir uns dois ou três pra ficar conhecendo a coisa toda. Tanto que, mesmo depois do Chieftains ter sido aclamado como o melhor conjunto do gênero surgido nas últimas décadas, ganhando muitas manchetes em jornais e revistas inglesas, no ano passado, até pouco tempo ainda não tinha me interessado em comprar nenhum de seus cinco discos. Só fiquei conhecendo o som do grupo através da trilha sonora do filme de Stanley Kubrick, **Barry Lyndon**. Foi justamente o que faltava pra encomendar o LP **Chieftains 5** (ILPS 9334) — seu último lançamento.

A fórmula é basicamente a mesma de outros grupos que, com o **Planxty**, escolheram a música tradicional Celta. Mas o que faz o Chieftains diferente de qualquer outro, é a qualidade excepcional dos seus músicos, o cuidado com a seleção de repertório, a originalidade dos arranjos e a autenticidade dos instrumentos utilizados.

Apesar de só terem reparado no grupo há cerca de dois anos, ele não é novo. Surgiu por volta de 1962 exatamente com uma trilha sonora. O filme foi **The Playboy Of The Western World**, e a única importância que teve foi mostrar músicas tradicionais irlandesas interpretada por um conjunto amador chamado **Ceoltoiri Cualann**. O nome foi trocado mais tarde por Chieftains, mas a banda continuou semi-profissional. Todos os músicos tinham outras ocupações paralelas, deixando as sessões do conjunto como uma distração de fim de semana.

Nos treze anos que antecederam a grande explosão de 75, o Chieftains gravou quatro Lps na modesta Claddagh Records, gravadora irlandesa do líder do grupo, Paddy Moloney. O quinto, **Chieftains 5**, já distribuído pela Island Records, foi o primeiro a ser lançado na Inglaterra, Escócia, França, Alemanha e Estados Unidos. Com esse Lp chegaram as grandes excursões e com as excursões, um enorme sucesso. Como sucesso quase sempre significa dinheiro, as profissões paralelas dos integrantes finalmente foram trocadas pela profissão de músico.

A maior excursão aconteceu depois de uma aplaudida apresentação no Festival de Montreux, em julho do ano passado. O grupo iniciou na Irlanda uma tournée que incluiu 22 cidades da Escócia e Inglaterra, culminando com um concerto esgotado com duas horas de bilheteria, no Royal Albert Hall, em Londres. Em novembro, ele já estava nos Estados Unidos com uma série de apresentações marcadas por alguns dos maiores empresários americanos, dentre eles, Bill Graham, seguindo depois para o Canadá, Austrália e novamente, Inglaterra.

Sobre o festival de Montreux, o crítico Chris Welch escreveu na Melody Maker: "O Chieftains fez grande parte do rock contemporâneo parecer uma fraude quando apareceu no palco de Montreux. A beleza e a sinceridade do concerto que eles realizaram fez um contraste muito brusco com as vulgaridades demonstradas por algumas bandas de rock que os seguiram. Essa foi a minha primeira experiência com a música tradicional irlandesa, que é o forte deles, e foi como se eu tivesse me confrontado com uma fonte de vida. Uma pureza que não se degenerou ou se tornou estéril como muitas outras formas musicais. O Chieftains faz uma música acústica contendo mais força do que dezenas de bandas elétricas juntas."

Para os que se interessarem em importar, eles têm os seguintes discos: **Chieftains, Chieftains 2, Chieftains 3** e **Chieftains 4** (Claddagh Records Limited), e **Chieftains 5** (Island 9334). (Alberto Carlos de Carvalho)

soul

O lado oculto do soul: viva o músico de estúdio!

Todo mundo conhece os cantores e cantoras de soul, mas pouquíssimas pessoas conhecem os músicos que gravam com estes artistas. Nas gravações da Motown por exemplo, os músicos nunca são incluidos na ficha técnica. Por acaso vocês sabiam que o baixista nas gravações dos Temptations, Four Tops, Gladys Knight e muitos outros é uma mulher? É uma gordinha chamada Carol Kaye. Sabiam que todos os músicos da Aretha Franklin são brancos (como a própria Carol Kaye) e de cabelos curtos? E além disso sabiam que as Supremes nunca gravam seus próprios discos (só a cantora principal, Cindy Birdsong) deixando os vocais para cantoras mais habilidosas como Brenda Halloway? Pois é. Então aqui está a minha relação dos melhores músicos de estúdio, em matéria de soul, durante o ano passado.

GRUPO VOCAL MASCULINO
Blue magic (Rolling Stones)
Spinners (Philly Sound)

GRUPO VOCAL FEMININO
Sweet Inspirations (Aretha, Elvis)
LaBelle (Laura Nyro)
Raelets (Ray Charles)

GUITARRA
David T. Walker (Temptations)
Cornell Dupree (Aretha, King Curtis)
Eric Gayle (Roberta Flack)

BAIXO
Jerry Jammont (Aretha, B. B. King)
James Jamerson (Motown)
Chuck Rainey (Gloria Gaynor)

BATERIA
Bernard Moralez (Aretha,

BATERIA
Bernard Purdie (Aretha, King Curtis)
Roger Hawkins (Aretha, Traffic)
Jabo Sparks (James Brown)

PERCUSSÃO
Pancho Morales (Aretha, King Curtis)
Ray Armando (Donnie Hathaway)
Ollie Brown (Rolling Stones)

TECLADOS
Billie Preston (Stones, King Curtis)
Barry Becket (Aretha, Wilson Pickett)
Bobby Byrd (James Brown)

SOPROS
Memphis Horns (Aretha, Pickett)
Tower Of Power (Santana, Joni Mitchell)
JB's (James Brown, Lynn Collins)

CORDAS
MFSB (Philly Sound)
Motown strings (Motown, Stevie Wonder)

GRUPO INSTRUMENTAL
Meters (Allan Toussaint)
People's Choice (Philly Sound)
Tower of Power (Lenny White)

ARRANJADOR
Bobby Martin (Philly Sound, Harold Melvin)
Van McKoy (David Ruffin, Disco baby)
Greg Adams (Tower of Power)

PRODUTOR
Kenny Gamble-Leon Huff (Phily sound)
Jerry Wexler (Aretha, Pickett)
Allan Toussaint (LaBelle, Dr. John)

COMPOSITORES
Kenny Gamble-Leon Huff (Philly sound)
Barry White
Stevie Wonder (Motown)

REVELAÇÕES
Grupo Vocal — Three Degrees
Guitarra-Dennis Coffey
Baixo-Willie Weeks
Bateria-Harvey Mason
Percussão-Sheila Winters
Teclados-Greg Adams
Sopros-AWB,-Brecker Bros.
Arranjador-Paul Riser
Produtor-Brad Shapiro
Studio-TMI (Steve Cropper)
Compositor-Bunny Siegler

(Gabriel O'Meara)

HERBIE HANCOCK
"Head Hunters"
(CBS)

Esse é o disco que tirou o tecladista Herbie Hancock do anonimato. Isso porque, depois de uma brilhante carreira de dez anos ao lado dos mais importantes jazistas norte-americanos (incluindo o genial Miles Davis), Hancock (34 anos) conseguiu chegar aos primeiros lugares do famigerado hit parade. Sua fórmula não podia ser mais simples, um autêntico ovo de Colombo: o som funky de James Brown e Sly Stone, misturado às experiências também funky e bem mastigadas de Miles Davis. Tudo isso costurado de forma a deixar o ouvinte com vontade de dançar. No final de 73, época em que *Head Hunters* foi lançado, o LP provocou a maior commotion. Uns diziam que Hancock havia regredido, que aquele não era um álbum a altura dos ótimos *Mwandishi*, *Crossings* e *Sextant*. Hancock revidou: "Mentira. Parece que ninguém se lembra mais do LP *Fat Albert Rotunda*. *Head Hunters* é a continuação lógica desse antigo trabalho". Para quem gosta de rótulos, aqui vai o primeiro e único LP de "funky-jazz-rock" feito por Hancock. Os dois posteriores, *Trust* e *Man Child*, não passam de uma repetição sem graça desse balançado *Head Hunters*. (E.N.)

THE HEADHUNTERS
"Survival of the Fittest"
(ARISTA/ODEON)

Foi tamanho o sucesso de *Headhunters* (LP de Hancock) que três de seus participantes resolveram partir para a fundação do grupo Headhunters. Bennie Maupin (sax), Paul Jackson (baixo) e Bill Summers (percussão) convocaram o baterista Mike Clark e o guitarrista Blackbird McKnight (22 anos) e partiram para esse *Survival of the Fittest*. O produtor do disco, pasmem-se!, não é outro senão Herbie Hancock. O resultado? Bem... a coisa é feita com uma técnica incrível, o som funky explodindo gostoso, as vozes de Labelle dando seu recado, pinceladas do melhor jazz progressivo que se faz na América. Ainda assim frustrante, sem convicção nenhuma. Sorry Headhunters, mas minha cabeça continua a mesma apesar do Lp estar rodando no toca-discos. (E.N.)

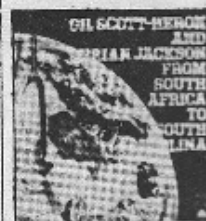
GAL COSTA
"Gal canta Caimmy"
(PHILIPS/ PHONOGRAM)

Movimentando-se nos limites do terreno gradativamente ocupado desde 67, no complexo da música popular brasileira, pela inventividade do grupo liderado por Caetano/Gil, Gal Costa afirmou-se como uma das melhores cantoras nacionais destes 10 anos. Voz clara e firmeza na pesquisa do repertório foram dados que se somaram, nos melhores momentos, à sua básica irresistível vocação. Transformada em sucesso nacional, pela exaustiva repetição, com *Gabriela* (da novela da TV), ela já não parece mais, hoje, a mesma artista que ainda pouco tempo antes cantava as ansiedades da sua própria geração e de pelo menos uma abaixo. Talvez influenciada pela ambientação da modinha da novela e pelo envolvimento com o texto de Jorge Amado e a música de Caymmi, voltou-se para as origens e não com o sentido de uma pesquisa criativa, de beber na fonte. Dir-se-ia patrocinada pela Bahiatursa — a empresa oficial de turismo do seu Estado — num giro de corpo nem necessariamente nostálgico: a Bahia de Caymmi e Amado apresentada hoje do mesmo modo que nos românticos 50, mais parece o Havaí — é óbvia como um folheto colorido, esses com os quais se convoca os não nativos a um passeio pela paisagem e misticismo da terra.
Foi assim no *show* do João Caetano. É assim neste novo LP da Phonogram que cresce somente quando a cantora vem para a fase urbana, tão rica e bem menos desgastada, do compositor em destaque: *Nem Eu*. *Só Louco*. (*JULIO HUNGRIA*)

CLEMENTINA DE JESUS
(EMI/ODEON)

Deus te guarde, Clementina, mãe de todo mundo. Milton Nascimento, no texto da contracapa, salva "os séculos, os gritos, toda a existência de uma raça" que tornou possível a existência de uma Clementina de Jesus. Eu saúdo a ti, Clementina, mãe áfrica brasileira, mais forte que o tempo, mais forte que a doença, mais forte que a dor, voz absurdamente firme e poderosa apesar de todas as armadilhas da vida. Amigos, é preciso ouvir Clementina. Alguém quer entender a raiz mais funda do canto brasileiro, quer passar por esse subterrâneo que liga o Morro da Mangueira a Nova Orleãs e vai dar em Angola? Ouça Clementina. Está certo que aquele *Pergunte ao João*, como disse o Sergio Cabral, é uma bobagem indigna da grande voz de Clementina. Mas lá está *Ingenuidade*, um samba mais do que belíssimo de Serafim Adriano, lá está a faca afiada de dois jongos, voz antiga a capella de Clementina e, melhor que tudo, os *Cinco Cantos de Trabalho*, blue brasileiro, lamento americano, música transoceânica. De quebra, ainda tem Carlos Cachaça, compadre de Cartola, com três sambas magistrais.
Deus te conserve, Clementina. Porque, não sei bem por qual motivo, só tem você e D. Ivone Lara gravando discos pra lembrar à gente o útero negro de onde todos nós saímos. (*AMB*)

BRUCE SPRINGSTEEN
"Born to Run"
(CBS)

A essa altura dos desacontecimentos, não se pode desdenhar completamente o terceiro disco do "Dylan dos 70". Lógico que esse epíteto é uma blasfêmia, mas Bruce teve a sorte de surgir com esse *Born to Run* ano passado — os 365 dias mais xoxos da história do rock anglo-americano. E o big daddy da imprensa underground, o crítico John Landau, acertou em cheio produzindo esse disco. Landau mostra que aprendeu bem as lições do enfant terrible Phil Spector enchendo o disco de metais e desdobrando tudo epicamente. É som que não acaba mais, bombástico, uma exata moldura para a voz de Bruce, que lembra o estilo retalhado dos falecidos Barry McGuire e Tim Bruckley. Mas o show mesmo fica por conta de suas letras (todas impressas no LP nacional), as melhores vindas de um artista americano ano passado. (E.N.)

GIL SCOTT-HERON E BRIAN JACKSON
"From South Africa to South Caroline"
(ARISTA/ODEON)

Com 67% do mercado fonográfico norte-americano e 37% do europeu, a *soul music*, atualmente, é uma das maiores guerras mercadológicas do mundo, onde a corrida é saber quem vai interpretar melhor, no próximo mes, o pensamento e o humor em ebulição dos negros americanos. E tudo é válido, até mesmo a suposta mistura de elementos de música africana e letras com tendência política, tentada por Gil Scott-Heron, agora apresentado ao público brasileiro, num LP com o tecladista Brian Jackson. De música africana, muito pouco: algumas vocalizações abruptas, estilo tribal, além de arranjos de piano, baixo e bateria bastante influenciados pela música brasileira, muito comuns em Angola. As letras falam sobre temas políticos, como a segregação racial na África do Sul. Um assunto que certamente emociona a "consciência" do negro americano, mas que na verdade, não funciona melhor que os tradicionais *I Love You Baby* do rock. Afinal, à exceção de muito poucos Dylans da vida, ninguém vai me convencer que a letra é importante na música popular. A mim e a Mick Jagger. (*Okky de Souza*)

GRAHAM NASH & DAVID CROSBY
"Wind on the water"
(CONTINENTAL)

Eu tenho um problema com esse disco. Um problema muito grave: eu gosto demais dele. Explico: gosto tanto, tanto, tanto que, à exceção do *Desire* de Bob Dylan, eu não consigo por mais nenhum outro na minha vitrola. Isso é gravíssimo. Sempre achei — e continuo achando — que os deveres profissionais estão acima do mero gostar-e-não-gostar. Usar o gosto, a pele, o dionisíaco como medida é uma coisa incrivelmente falha, rasa, frustrante, boba até. Escrever é entender. O que eu gosto eu ouço em casa, na casa dos amigos.
Digo tudo isso porque *Wind On The Water* me perturba o juizo. Vou tentar falar dele além do gostar, além da epiderme. É o seguinte: é preciso muita estrada, muito som, muita vida, muito sangue para se chegar a um disco como esse. Exato. Depurado. Claro. Firme. Transparente. Simples. O primeiro disco da dupla era bonito, mas era um bode. Depressivo, triste. Esse agora é simplesmente perfeito. A base acústica não podia ser mais delicada, as interferências elétricas não podiam ser mais exatas. As vozes estão no ponto preciso entre o controle e emoção, ou seja, a técnica, afinal, a serviço da emoção. Bittersweet. Califórnia ou Itatiaia, tanto faz. Das letras vai um pedacinho: "Por baixo das pontes/por cima das espumas/vento nas águas/me leva pra casa." (*Ana Maria Bahiana*)

Atendendo a insistentes pedidos vou tentar deixar clara minha posição com relação ao **Made In Brazil**, a **Jack, o Estripador** e a RCA. Faço isso, principalmente, porque estou me divertindo demais com a seriosa atitude dos leitores, de colega (?) colunistas e de rockeiros interessados em um disco que vai sair mês que vem, mas que já está mais badalado que a tão anunciada volta dos Beatles.

Aos detratores lanço uma pergunta: por que essa fúria contra um grupo como o **Made** que vem lutando há oito anos e cuja única intenção é divertir todo o mundo com a música contagiante e nada complicada que sempre fez? Outra: porque, invés de darem força a uma transação tão gostosa e simples, esses culturalistas ficam sempre pondo o maior baixo astral em cima da gente? Não seria o caso de darem força ou pelo menos esperarem o lançamento de **Jack, o Estripador** para então caírem de pau em cima do **Made** e de mim?

Acho a coisa engraçada principalmente porque usam sempre a palavra "respeito" e "respeitado" quando se referem a mim. E eu que jamais tive vontade de ser "respeitado" dentro do contexto caduco que eles têm de "respeito" e "seriedade". Sempre saquei que um colunista de rock tem de ser tão contraditório, elétrico e bem humorado como o próprio rock é. O que me deixa um pouco preocupado (seria mesmo preocupado?) é o fato de não terem sacado que em meus oito anos como colunista sempre fiz questão de deixar claro que o rock não tem nada a ver com os critérios elitistas, racionais e acadêmicos usados para analisar obras literárias, plásticas e cinematográficas. O rock é um vale tudo bem humorado, uma edição onde 2 mais 2 pode ser igual a 35 ou 350.

Olha que já tenho tempo de estrada demais. Sempre fui (com muito orgulho) um **drop out** no sentido mais pleno do termo. Se todo o rebanho segue numa direção, meu caminho é o oposto. Nunca esquentei meu rabo em escritórios ou em trabalhos que castravam minha liberdade ou meu prazer. Sempre fui e espero continuar sendo assim. Já fiz literatura, teatro, "magistério" e agora ainda estou nessa de ouvir, no mínimo, uns três discos por dia. Mas também cansei de ficar na minha torre de marfim, só escrevendo sobre música pop, sem mergulhar de cabeça nessa transação estimulante que é o rock. E aí, vejo o rock como o grande deflagrador de uma mudança total de comportamento, abertura e visão das coisas que nos cercam. O que chateia é ver agora que, sob a aparente máscara de "abertura", os adolescentes/rockeiros de hoje mostram-se mais preconceituosos e mal humorados que as velhas gerações de muitos ontens.

Minha ligação com o **Made** (principalmente Oswaldo e Celso, líderes do grupo) foi rápida e rasteira: apesar de assistir seus shows em 70 e 71, só fui me amarrar neles depois da temporada, no início de 75, no Terezão. Foi aí que percebi que a função do **Made** dentro do rock tupiniquim era a mais eficiente e salutar possível. Enquanto a maioria dos nossos grupos fazia um som que era o próprio coitus interruptus de tanta chatice, o **Made** detonava seu sonzão sacudido fazendo todo mundo dançar. Quer dizer: eles personificavam o próprio espírito do rock — a grande festa, o convite ao exercício muscular mais descontraído e eficaz.

Porque eu haveria de ser imparcial com um grupo desses? Porque haveria de ficar calado e não gritar aos quatro ventos que esse grupo era o máximo? Sempre fui radical a respeito de tudo que gosto, dos Stones, Dylan, The Who, Led Zeppelin, Miles Davis e John McLaughlin. Acho mesmo que se fosse imparcial eu estaria é me omitindo. Se todo mundo discorda, pior pra todo mundo. Ou melhor: "Quem não tem balangandans, não vai ao Bonfim!"

"Há algo de podre no reino do rock nacional", escreveu um analfabeto num jornal de São Paulo. A frase é fantástica e dá a maior bandeira de pretensão e preconceito dos atuais colunistas pop da paróquia. E o pior: um cara como esse diz também que me "respeita". Tipo do respeito inútil. Vindo de quem vem, esse "respeito" pra mim é o maior insulto.

Houve também, é lógico, insinuações de que meu "compromisso financeiro" com a RCA renderia, a longo prazo, muito tutu. Nã sei não... Tudo nesse negócio é uma loteria — como a própria life é. E além do mais, o **Made** só tem dívidas na RCA. Lógico que, se **Jack, o Estripador** vender bem, essas dívidas serão saldadas e pode ser até que sobre um tutuzinho pro Oswaldo, Celso e pra mim também, por que não? Afinal não entrei sozinho na dança, o disco foi produzido por Oswaldo, Celso e por mim. (Nessa ordem mesmo.) Demos um duro danado (mais de 120 horas de estúdio) e até agora, como é de praxe, só tivemos direito a receber pelas treze bases que foram gravadas. Deu, mais ou menos, uns 2.700 cruzeiros pra cada um de nós. Uma fortuna, não?

Bem que o Zé Márcio avisou que não ia ser fácil me transformar em vidraça depois de ter sido janela durante oito anos. A chuva de pedra não tem sido das mais fáceis. Mas, tudo bem, ninguém conseguiu ainda estilhaçar essa vidraça aqui. E houve, e tem havido, gente boa, como o Nelsinho, por exemplo, que deu a maior força indo direto na raiz da coisa: "Vocês não acham bonito gente que vive profissionalmente de observar, relatar e analisar o que acontece em nosso rock ter a coragem de se expor ao julgamento do público e dos outros críticos? Eu acho!".

É isso aí. No mais, os cães ladram e a caravana rock'n rolla. Sorry periferia. Kisses do Zeca In Brazil.

ZECA IN BRAZIL

EZEQUIEL NEVES

Foto Abril Press — Carlos Namba

O MADE TOCA, ZECA IN BRAZIL DANÇA (BE BOP ALULA, FEVEREIRO, 76)

SÉRGIO SA

"Eu sou um artista. O importan

TANIA CARV

O relógio bateu meio dia/ na hora em que eu ouvia/ o som de Kid Morengueira da silva/ e sorria/ quando o telefone tocou/ e eu respondi alô/ a voz do lado de lá da linha/ dizia que era um produtor/... /com voz macia pediu que eu fizesse um sambinha/ uma dessas besteirinhas pra ganhar o carnaval/ até que eu fui educado/ respondi pro outro lado/ aqui fala o cara errado/ que na certa não está compromissado/ com o pandeiro com o sucesso ou com o passado/ se você quiser saber/ vou lhe dizer/ como tenho musicado/ os poemas que eu canto/ eu só cant
min

A
sem
tobi
paio
val
1972

Seu último elepê foi gravado há três anos. O que determinou esse período de entressafra?
Eu fiz um disco na Phillips na fase pós **Bloco na Rua.** Sabe como é que é, estourou uma música automaticamente a gravadora te pega pelo braço e te joga dentro de um estúdio. O disco não ficou tão comercial quanto a gravadora achava que deveria ser. Na verdade, não tinha outro **Bloco.** Depois desse disco eu fiz ainda um compacto e resolvemos de comum acordo que eu devia dar um tempo. Naquela época as coisas estavam tomando rumos que eu não queria: muito sucesso, muita televisão, muito São Paulo. Eu estava preocupado com o meu tempo. Sou um compositor intuitivo que faz músicas que falam da minha sensibilidade com relação às coisas da vida. E eu estava sem tempo pra sentir e, obviamente, para compor. Fui embora para o Espírito Santo largando tudo. Fiquei lá por um tempo, me casei e um dia voltei a fim de reestruturar todas as coisas.

O fato de você não ter aproveitado o seu período de sucesso não representaria um grande perigo para continuidade da sua carreira?
Sem dúvida eu poderia ter aproveitado muito mais a fase de loucura, do sucesso. Acontece que sou uma pessoa muito sensitiva. Não sou um racional, intelectual que faz as coisas cerebralmente. Naquela época eu era um compositor novo com relação à minha obra. Eu sabia que tinha muita coisa pra dar. Mas para isso eu precisava de tempo. Não adianta você ser uma pessoa que sabe o que quer porque de repente as coisas atingem determinados níveis que as pessoas começam a te pegar pelo braço. E eu não sou uma pessoa que se deixe carregar. Outra coisa: se eu não tivesse parado naquela época, até hoje eu seria o rapazinho do **Bloco na Rua.** E eu sempre quis ser Sérgio Sampaio. Hoje eu sou um artista. O importante na história sou eu e não minha obra. Essa vem depois porque nasce de mim.

E como você reagirá agora a um novo sucesso?
Agora eu seguro a barra. Sei o que é o sucesso, o que ele representa e pra onde ele vai e te leva. Tem um outro aspecto, eu sou um compositor popular, a minha origem é no povo, sou filho de maestro de banda de música que compunha dobrados. Essas são as minhas raízes mas naquela época eu não compreendia isso. Era também uma época de muita confusão, onde as coisas se modificavam com uma velocidade incrível. O que se fazia num dia já era velho no outro. Ou pelo menos tido como. Eu não conseguia me situar e nem tinha tempo para fazer uma análise da minha situação. Eu não estava preocupado se o que fazia era bom ou ruim mas sim se era real. Foi quando eu resolvi parar pra ouvir.

Você não tem medo de se dizer um compositor popular? Pra muita gente popular é sinônimo de falta de qualidade.
Eu faço o que sinto. E os meus sentimentos são populares. Se é bom ou ruim... não sei não. Eu gosto muito. Acredito, também, que ninguém que faça música no Brasil possa negar as suas raízes populares. Principalmente eu que nasci e me criei no interior ouvindo rádio. Minhas paixões sempre foram Paulinho da Viola, Roberto Carlos, Nélson Gonçalves, Adelino Moreira. Eu toco violão sem saber música. Eu aprendi a cantar cantando. Rock? Só conheci aqui no Rio de Janeiro. O que é que podia sair disso tudo? Um compositor popular.

Na sua opinião qual o motivo que impelia as pessoas a cobrarem demasiado de cada novo compositor que apareceu após o Tropicalismo?
Na época que Caetano, Chico, Gil e mais uma porção de gente apareceu, todas as artes brasileiras estavam valorizadas. Existia o Cinema Novo, o Teatro Oficina e por aí vai. A atenção das pessoas não estava voltada para um só grupo ou para determinada manifestação artística. De repente deu-se um branco e só sobrou a música e os artistas mantinham-se os mesmos. Você pode ver que hoje estamos na fase dos dez anos depois. Um dia pensou-se: quem é que vai substituir esses caras? Fez-se a loucura. Aparecia um nome e todas as atenções convergiam para essa pessoa. Os novos compositores eram ansiosamente esperados e desesperadamente cobrados. Quando o cara fazia um disco já se questionava o que ele faria depois ou mesmo se aguentaria o sucesso. Era uma barra muito pesada porque a criação era deixada pra trás. Eu mesmo fui chamado de gênio. Ora, se eu fosse gênio eu voltava pra minha terra. A história da música popular brasileira depois do Tropicalismo é quase uma fábula: a galinha não tinha mais pintinhos. Mas as pessoas precisavam de pintinhos. Fez-se uma reunião de cúpula e decidiu-se que a única maneira de fazer pintinhos era quebrando os ovos. E tome de quebra-quebra. Tiravam os bichinhos lá de dentro ainda com os olhinhos fechados e obrigavam a andar.

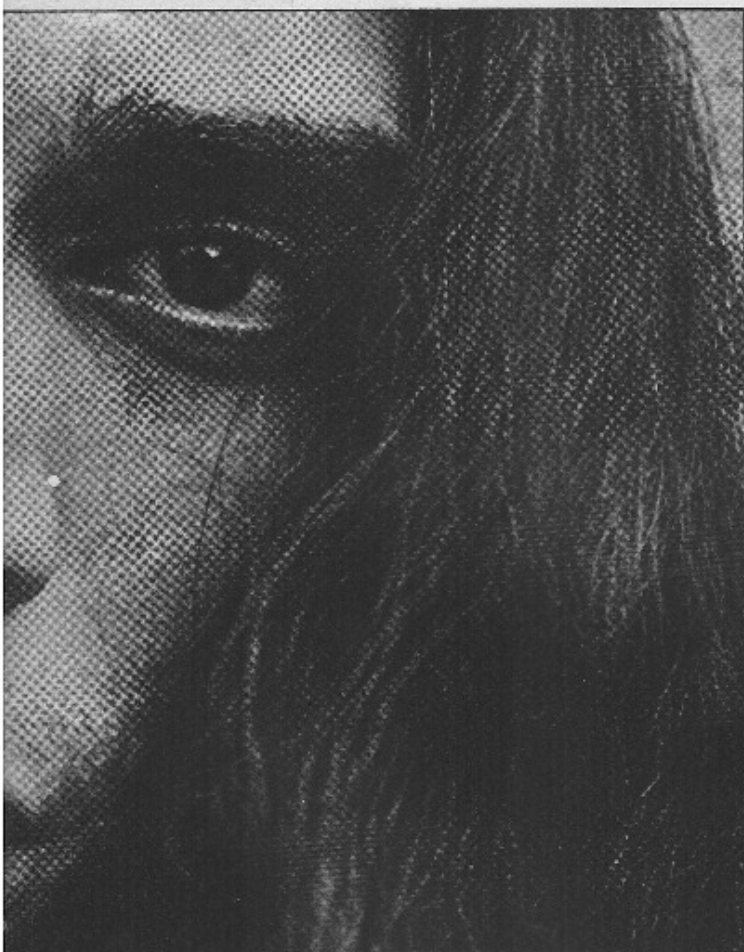
Mas por que a galinha demorou tanto a ter pintinhos?
Ela não demorou não. As pessoas é que estavam com dificuldade de enxergar. E porque essa compulsão de querer gente nova? Os ditos velhos continuam fazendo até hoje um trabalho cada dia mais novo. O que não é possível é buscar em cada compositor que aparece a nova solução para os problemas do mundo. Assim ninguém se cria. Quer ver um exemplo? O Roberto Carlos teve uma carreira lenta, ficou batalhando sete anos pra conseguir alguma coisa. O próprio Caetano levou muito tempo apertando botão na televisão até se impor. E isso deu tempo

SAMPAIO

nte sou eu e não minha obra"

ARVALHO

canto quando eu sinto/ eu não minto quando eu faço/

A música não tem nome. Mas, sem dúvida, poderia se chamar Autobiografia. O autor é Sérgio Sampaio, a grande revelação do Festival Internacional da Canção de 1972 com **Eu Quero Botar o Meu Bloco na Rua** (500.000 compactos vendidos). Após o sucesso ele parou para pensar e, principalmente, criar. Agora ele volta num elepê buscando o seu lugar na música popular brasileira. E este lugar, provavelmente, está guardado. Leiam e confiram.

para que eles se aclimatassem com a sua própria carreira. Quando eles chegavam diante de um microfone sabiam exatamente o que tinha de fazer. Eu, por exemplo, não fiz nenhum show porque não sabia o que iria fazer no palco. Eu não tive tempo de amadurecer a minha carreira.

E a Grã-Ordem Kavernista. O que era aquilo?

Foi o desespero. Na verdade o Raul Seixas sempre foi louco e com mania de fundar sociedades. Na época que a gente fez esse disco ele era produtor da CBS e vivia muito tolhido porque já era o grande artista que todo mundo hoje conhece. E nós éramos grandes amigos, nossas opiniões combinavam muito e a nossa vontade de fazer alguma coisa era muito grande. Chamamos o Edy Star e a Míriam Batucada e fomos para o estúdio. O nome da sociedade saiu na hora. O kavernista pintou porque naquela época a gente falava muito em volta às origens, aquele papo que os homens iriam viver em cavernas depois da explosão da bomba atômica, essas maluquices. Agora, sem dúvida foi um disco delicioso de ser feito. Chamamos o porteiro pra cantar, pegávamos gente na rua pra entrar no coro. Uma grande confusão.

Como se explica o fato de você e Raul, apesar de serem amigos, começado juntos, estourado no mesmo Festival, terem um trabalho tão diferente e conseguirem gostar um do trabalho do outro?

A nossa fome era do mesmo quilate. A garra de fazer as coisas era igual. A gente se completava muito. Não tenha dúvidas que hoje sou compositor de música popular brasileira enquanto o Raulzito tem uma visão mais cósmica da arte. Agora nós nos entendemos musicalmente porque eu gosto principalmente das coisas que Raul diz através da música. E ele curte também demais a minha poesia. E assim a gente vai se entendendo. O nosso gosto é que não combina mesmo. Uma vez eu levei o disco do Paulinho da Viola pra ele escutar. No outro dia voltei e o disco estava no mesmo lugar. Ele me explicou: até que eu coloquei o disco na vitrola mas quando chiou eu tirei. De Paulinho da Viola, Raulzito só conhece o chiado antes da música.

Voltando ao Bloco. Muitas pessoas encararam a música como uma mensagem de participação. Ela era realmente?

Minha música não era uma bandeira. Na verdade era um desabafo muito grande. E, no sentido geral, ela fala da marcação de touca, da bobeira. O engraçado é que depois do meu afastamento ela ganhou um novo sentido. Eu canto com uma outra inflexão o "há quem diga que eu dormi de touca". E pra ser sincero eu ainda quero botar o meu bloco na rua.

Você estava em Cachoeiro quando explodiu o Tropicalismo. O que você achou de tudo aquilo?

Eu fazia parte de um grupo de intelectuais. Pseudo-intelectuais, é claro. Nós não tínhamos televisão mas fazíamos aglomeração em frente à loja de eletrodomésticos. Eu fiquei felicíssimo quando pintou o Tropicalismo. Eu até disse no meu programa de rádio em Cachoeiro: "Agora eu quero ver. Sempre se imitou o jeito de cantar e de compor. Quem é que vai conseguir imitar os versos de Caetano?". O Tropicalismo também aumentou a minha vontade de fazer coisas minhas. Agora, eu não fiquei de nenhum lado. Só quando cheguei ao Rio é que soube que havia uma polêmica desgraçada. Eu sempre estive onde tinha música. No meu programa tocava Roberto e Erasmo Carlos, Orlando Silva e Caetano Veloso. Até hoje é assim: só escuto o que gosto. E não ouço discos que tenham nomes complicados.

Quais são os maiores entraves para um artista que não está na crista do sucesso mostrar o seu trabalho?

O primeiro entrave é a mistificação em torno do sistema empresarial. Para todo mundo artista sem empresário não trabalha. É preciso acabar com isso e acho que a minha geração artística está conseguindo terminar com esse mito pois estão criando uma nova filosofia e novos empresários adaptados a um novo tipo de trabalho. Com relação a disco parece que de um tempo pra cá as gravadoras resolveram que não tinham mais dinheiro pra fazer experiências. E resolveram só jogar no certo embora nem elas saibam o que é certo. Nas rádios, os artistas têm que pleitear um lugar no famoso "listão" que só comporta 60 músicas. E, por fim, para fazer um espetáculo em teatro é necessário que alguém assuma as despesas que uma atividade empresarial sempre acarreta. E é muito difícil que alguém tope fazer um show com um artista que não é garantia de bilheteria. Ninguém acredita num artista novo. E os empresários são todos os empresários no sentido estrito da palavra.

Pra terminar, fala um pouquinho do seu disco novo.

A gravadora é a Continental. O produtor é o Roberto Moura e o diretor musical é o João de Aquino. Eu tinha muito material e resolvemos que cada um de nós iria fazer uma seleção. Feito isso tiramos as músicas unânimes e debatemos horas as restantes. O primeiro cuidado que o Roberto e o João tiveram foi na escolha do arranjador. Nós precisávamos de alguém que soubesse respeitar uma harmonia quadrada. Se eu faço uma música com dois acordes naturais quero que ela seja executada, em termos de arranjo, como eu criei, sem muito inventivismo. O arranjador é o Gaya. De resto é um trabalho bastante profissional encarado seriamente por pessoas que não estão a fim de brincadeiras.

Atualmente, em qualquer disco de rock as alusões a Sri Chinmoy, a Meher Baba e a outros gurus são tantas que podemos ser perdoados pelo fato de pensar que a religião é, de fato, uma nova droga para as massas jovens. Certamente não é o ópio, pois a intenção confessa de apóstolos como John McLaughlin e Pete Townshend é estimular mentes.

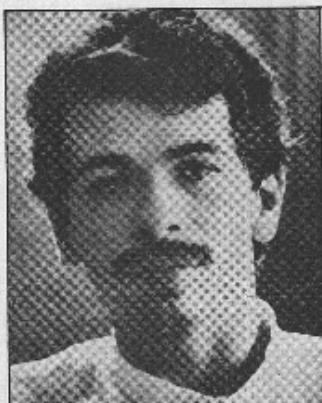
E mais do que isso, a idéia das drogas é totalmente proibida, na medida em que esses músicos religiosos estão procurando uma consciência post-química, tendo passado pela fase do LSD, "o deus em pílulas", como disse certa vez Allan Watts. Mas é bom lembrar que o fervor de muitos músicos e cantores tendia a ser evangélico. Terry Dene e Patti Smith foram testemunhas de Jeová. Cliff Richard cantou no Festival da Luz e até o pastor Billy Graham lançou várias cruzadas, nas décadas de 50 e 60, combatendo a maconha em toda parte onde ia pregar.

IOGA

Supõe-se que a adoção da Ioga do Maharish Mehesh pelos Beatles, imitada pouco depois pelos membros dos Beach Boys, provocou a adesão dentro do rock para o orientalismo, o misticismo e o excessivo número de seitas. Por exemplo: "O Processo" (com o qual Charles Manson teve certo envolvimento), "Os Filhos de Deus" (Jeremy Spencer), etc... Os Beatles foram líderes em tudo, no setor eclesiástico e no temporal, mas depois deles, veio o dilúvio: crenças na existência da Atlântida (o grupo Yes), discos voadores e seres extra-terrestres (The Byrds, David Bowie e o Jefferson Starship), procuras intensivas do significado da Cabala (Led Zeppelin e o Emerson, Lake and Palmer), a teoria nazista da Terra Oca (o guitarrista Jimmy Page), as Profecias de Nostradamus (Robert Fripp e Eno) e o Tarot (Bob Dylan e Steve Hackett).

Em meados e no fim da década de 60, houve um período extremamente fértil para experiências dos jovens em novas religiões e cultos religiosos, embora, inevitavelmente, também houvesse neles grande instabilidade. A década de 60, vale a pena repetir, também foi uma época de exuberante renascimento da música pop e a relação entre esta música e as novas crenças religiosas acentuaram o papel de certos músicos, tanto como apóstolos religiosos e objetos de culto em si próprios. Assim, para muitos, o próprio rock tornou-se a nova religião (as citações de John Lennon de que os Beatles eram mais populares que Jesus Cristo).

Dessa forma, tínhamos uma situação em que os heróis do rock constituíam uma espécie de panteão sagrado e em que os Rolling Stones eram firmemente identificados como personalidades do Satanismo e onde Charles Manson mergulhava no **Álbum Branco** como se fosse a escritura sagrada. E não se esqueçam também dos grafites nos muros de Londres: "Clapton é Deus". O que mudou essa idolatria das massas foi a gradativa percepção por parte dos músicos de suas próprias fraquezas. Depois do grande êxito material e a consciência de que estavam sendo publicamente venerados, gerou, em muitos casos, um certo complexo de culpa nesses superstars.

Por uma incapacidade de manejar esta espécie de estrelato peculiar, músicos como Clapton e George Harrison voltaram-se para seu próprio íntimo: Clapton para o cristianismo (o título deliberadamente irônico de **Blind Faith** e a música "Na Presença

CARLOS SANTANA

do Senhor"), Harrison para Krishna e uma tentativa de reconciliar finanças pessoais e alvos íntimos (**Living in the Material World**). Lennon, um mitologista compulsivo, e atraído para as novas obras apócrifas, produziu "Instant Karma" e depois ingressou na Escola do Grito Primal de Arthur Janov. Seu problema e de outros, foi, em grande parte, o resultado de uma fama repentina e de receber a carga da grandeza quando suas origens eram tão comuns. Da classe operária ou da baixa classe média, esperava-se que, imediatamente, emitissem sabedoria de oráculos. Não eram astros no sentido de Hollywood — uma remota encarnação de sonhos — mas um fenômeno curioso, o guru mais próximo. Artistas pop com estilos de vida não muito diferente do de seus fãs mas, para usar uma frase bíblica, "elevados entre eles a líderes do rebanho". A música pop foi a pedra fundamental da arte e do estilo de vida da década de 60. Sendo assim, esses astros viram-se na situação de sacerdotes, apesar da relutância com que encaravam essa performance. Não é de admirar, portanto, que os músicos se voltassem para outras religiões além do cristianismo.

Além disso, é claro, o interesse nas religiões orientais era complementado por estudos de culturas orientais — em particular, sua música. Os que se tornaram adeptos de Jesus sentiam-se atraídos por um cristianismo mais fundamental que não acentuava as pompas e circunstâncias da igreja. Além disso, trata-se também de uma questão de idade e personalidade. Um artista pop como Cliff Richard, por exemplo, que foi produto de uma era mais convencional, tinha maiores probabilidades de adotar o cristianismo porque coincidia com a religião de seu grupo.

CLIFF RICHARD

JAZZ E ORIENTE

Os motivos dos músicos de jazz, especialmente dos negros, para abraçar o Oriente são um pouco diferentes dos do setor do rock. Os jazistas negros não estão tanto à procura de seu verdadeiro reflexo em uma sala de espelhos. Eles tentam, isso sim, encontrar uma identidade cultural. O movimento "Volta à África" entre os negros norte-americanos das décadas de 50 e 60, surgiu de uma indignação natural contra a forma de sua americanização. Muitos, em conseqüência disso, renunciaram a seus antecedentes cristãos — para eles símbolos de sua escravidão nas mãos do homem branco. Na medida em que mudavam de religião, assumiam novos nomes: Muslim Yousef Lateef, Raahsan Roland Kirk, Khalid (Larry Young) Yasin, etc...

O pianista Herbie Hancock denominou-se durante muito tempo, Mwandishi. "O nome Herbie Hancock pode ou não ser meu nome de família", disse ele na época, "pois muito do que era africano foi espremido dos negros norte-americanos. Agora estamos olhando para nós mesmos e reconhecendo nossa herança".

Para os músicos de jazz brancos, é lógico, houve a influência de trabalhar junto com colegas negros com espírito doutrinário. Mas seria preciso explicar o

CHICK COREA E UM ADEPTO DA CIENTOLOGIA, MISTO DE RELIGIÃO E CIBERNÉTICA.

e no jazz
m seu guru

SUNSHINE

BOB FRIPP, DO KING CRIMSON ACREDITA NAS PROFECIAS DE NOSTRADAMUS

aprendizado de suas religiões sob o ponto de vista de cada indivíduo. Um fator comum, entretanto, é seu desejo de reunir e sustentar suas forças criativas através de uma disciplina interior tendo descoberto, em vários casos, que as drogas eram, além de inúteis, também destrutivas.

OS GURUS

John McLaughlin procurou um guru indiano, Sri Chinmoy, mudando seu nome para Mahavishnu John McLaughlin. A partir daí defendeu a auto-consciência através da ioga e do vegetarianismo. "Antes de ir para os EUA, diz Mc-Laughlin, participei de muitas bandas diferentes e toquei vários tipos de música. Gostava de tudo, mas sentia-se descontente e infeliz com meu próprio desempenho". McLaughlin iniciou também a doutrinação de Carlos (Deva Dip) Santana na seita de Sri Chinmoy. Isso, até o final do ano passado quando ambos romperam com o guru.

Outros voltaram-se para a "Caixinha Preta" da Cientologia, uma psicoterapia inventada pelo ex-escritor de ficção-científica L. Ron Hubbard, que afirma ter 15 milhões de adeptos em todo o mundo. Fundada em 1951, a base da Cientologia é o livro de Hubbard, **Dianetics: a Ciência Moderna da Saúde Mental.** Em sua expressão mais simples, seu objetivo é localizar uma neurose em um adepto e "eliminá-la". A neurose, ou "Engram", identifica-se através da "reação pré-eliminação a um eletropsicômetro, ou E-metro, que funciona como um detetor de mentiras. Quando as neuroses são eliminadas, então o "thetan", ou alma, está funcionando adequadamente.

Apesar da Cibernética, a Cientologia é registrada como uma religião, inicialmente nos EUA, onde havia evidentes vantagens fiscais. Mas é uma religião dispendiosa. Para eliminar a neurose é preciso uma série de seis sessões, no total de 1.923 libras (aproximadamente, 30 mil oitocentos e quarenta e seis cruzeiros). Ao mesmo tempo, atrai grande quantidade de gente famosa, desde Gloria Swanson a William Burroughs e um bom número de músicos: o tecladista Chick Corea, os baixistas Stanley Clarke e Dave Holland, todos os membros da Incredible String Band e o percussionista de David Bowie, Woody Woodmansey.

Chick Corea, cientologista desde 1970, parece muito sincero sobre seu investimento nessa religião: "Homem, se alguém se chegasse a mim amanhã e me mostrasse alguns dados que eu pudesse usar para aperfeiçoar minha música, eu os usaria. Não toco por crença, ajo de acordo com o que sei." Fala também do "Código de Honra" de Hubbard como um guia ético de vida: "Entre as coisas de que fala, diz: "Seja fiel a seus próprios fins" e "Seja seu próprio conselheiro e assessor, não procure outros para tomarem as decisões por você". Corea, Woodmansey e a Incredible String Band deram um concerto em benefício da cientologia, no Rainbow de Londres, em maio de 74. Em cada poltrona havia um exemplar do livro de Hubbard.

OS MORMONS E OS BAHAIS

Os Mormons, que tem fervorosos defensores na Família Osmond, também conseguem misturar religião com mundanismo, tendo, proporcionalmente a outros grupos tribais dos EUA, enormes interesses bancários e um sólido instinto de auto-preservação que se extende a construção de abrigos nucleares subterrâneos em Salt Lake City, sua sede, que, segundo se afirma, seriam apenas para o uso dos mormons. Eles também têm fama de honestidade e confiança. Os postos-chave no império do falecido Howard Hughes eram, invariavelmente, ocupados por mormons.

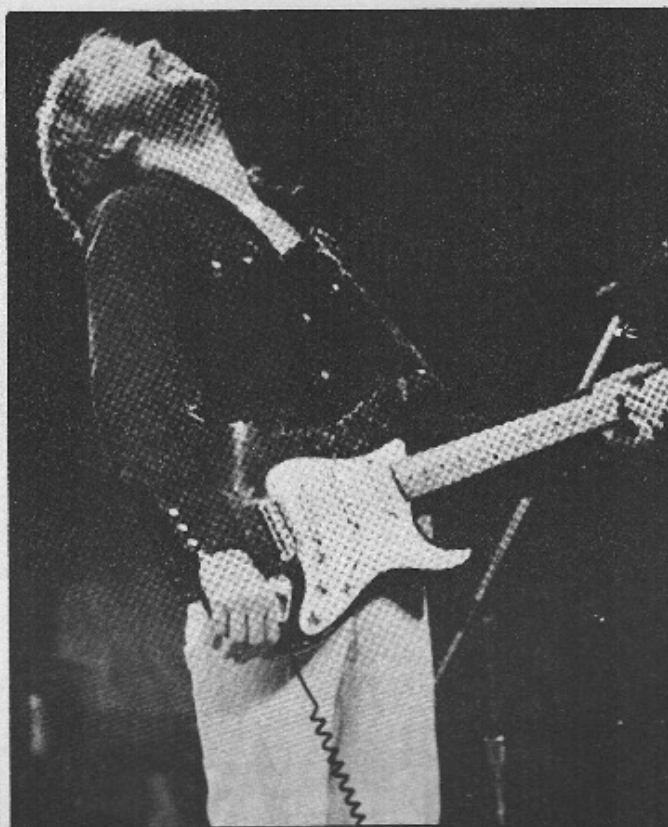
JIMMY PAGE É FASCINADO POR CABALA; OCULTISMO.

Na perspectiva do Antigo Testamento, os mormons acreditam que Deus os escolheu para ficarem ilesos e recolher o que sobrou depois do Armagedon. Também conhecidos como os "santos dos Últimos Dias", a religião foi fundada por Joseph Smith, em 1822, nos EUA. Smith declarou ter recebido uma nova escritura de um anjo de passagem na terra, o Livro do Mormon. Seu sucessor foi Brigham Young, que estabeleceu a comunidade em Salt Lake City e onde ainda sobrevivem indícios de sua galopante adesão à poligamia. Ele tinha umas 30 esposas.

Os Osmonds não impõem muito sua religião, mas entre suas atividades comerciais conta-se a invenção de uma etiqueta para a MGM chamada Kolob, inspirada "por alguns documentos de Abraão".

A fé Bahai, cujos membros incluem a dupla Seals and Croft e Roger McGuinn, é de origem persa. Eles são realmente uma ramificação da religião islâmica.

Sem dúvida, há religiões de todos os tipos. O grupo Quintessence e o cantor Cat Stevens são adeptos do Sufismo (um movimento islâmico iniciado como uma reação contra o culto formalizado) e católicas conhecidas foram a Freira Cantora (Dominique) e a irmã Janet Mead. E é bom lembrar que, segundo as estatísticas, o cristianismo é a maior religião do mundo, com mais de 2 bilhões de crentes.

Entretanto não devemos nos esquecer do comentário de Bill Ward, baterista do Black Sabbath: "Estamos com Deus, mas Ele poderia muito bem ser Satanás".

"CLAPTON E DEUS", ESTAVA ESCRITO NOS MUROS DE LONDRES, EM 1969. NA VERDADE: ERIC TINHA SE APROXIMADO DO CRISTIANISMO PARA FUGIR ÀS DROGAS.

HISTÓRIA DE MÚSICO

Dino:

"quando a barra pesou. fui tocar guitarra em baile"

RUY FABIANO

Foto: O GLOBO

Ter acompanhado quase todos os nomes que surgiram em nossa música popular, desde 1936, nos mais diversos gêneros, seria suficiente para, em outras circunstâncias, consagrar o autor da façanha, bem como lhe proporcionar uma estabilidade financeira para o resto de seus dias. Contudo, a realidade é bem diferente e, assim, músicos como Horondino Silva, o Dino — reconhecidamente um dos maiores instrumentistas brasileiros — são obrigados a esticarem ao máximo as 24 horas do dia para cumprirem as inúmeras gravações que lhes garantem a sobrevivência.

Com 40 anos de serviços prestados à música popular brasileira, o seu nome ainda soa estranho para muita gente. No entanto o som de seu violão é inconfundível, enriquecendo com suas baixarias milhares de melodias, desde os tempo de Francisco Alves até as recentes gravações de Raul Seixas e Gilberto Gil. Para ele, o músico brasileiro é visto pelos empresários como um operário e não lhes é dada a importância que têm.

— Enquanto essa mentalidade não mudar, não vejo solução para a nossa situação. Em função desse tratamento secundário que é dado ao instrumentista, em relação ao cantor, eu decidi não fazer mais shows. A coisa é tão absurda que chega ao ponto de te convidarem para tocar em um espetáculo com um cachê de Cr$ 1 mil, enquanto o cantor leva até Cr$ 200 mil. Concordo que o cantor é a estrela, mas não concordo com essa diferença absurda. Quanto ganha a Elis Regina ou o Roberto Carlos para se apresentarem? E quanto ganha o Raul de Barros? Eles não se lembram que um músico como o Raul estudou, investiu tempo e dinheiro para chegar ao nível que chegou. E quando nós cobramos um pouco mais, eles nos acusam de exploração. Para não me contrariar, não faço mais shows.

Apesar de todas essas circunstâncias desfavoráveis, Dino considera o momento atual bastante satisfatório para o músico brasileiro.

— De um momento para o outro, o samba e o choro voltaram a interessar às gravadoras. Aí, então, o mercado ampliou, melhorando o nosso orçamento. Agora, nós temos que pular de um estúdio pra outro, pois se paga muito pouco. O Sindicato dos Músicos tabelou por período o cachê das gravações. O 1.º período, de 60 minutos, custa Cr$ 156,00; os períodos restantes são de 45 minutos e custam Cr$ 136,00. Ocorre que, muitas vezes, há aquela história: passa dos 45 minutos e eles nos pedem para arredondar o tempo, alegando que a verba é curta.

Dino recorda com tristeza os tempos do iê-iê-iê, até o final da década de 60.

— Foi um dos piores períodos para o músico brasileiro. As gravações eram raras, pois o gênero importado atendia plenamente às exigências de mercado e os conjuntos nacionais de rock e iê-iê-iê eram os mais solicitados. Muitos músicos, de bastante categoria, ficaram sem emprego. Alguns chegaram a passar fome. Eu, quando senti a barra, pensei: vou aderir. Afinal, eu tinha braços e ouvido e precisava trabalhar. Comprei uma guitarra e fui tocar em bailes, integrando o conjunto Paulo Barcelos. Aliás, nunca tive dificuldades ou pudores para tocar qualquer gênero. Já toquei de tudo e toco sempre que é preciso. Só que na minha casa e para os meus amigos, prefiro tocar samba e choro que é onde eu me sinto mais.

Carioca, de Santo Cristo, desde 1918, Dino começou a tocar aos oito anos. Se profissionalizou em 1936, substituindo Ney Orestes na Rádio Tupi, no conjunto regional de Benedito Lacerda. O aprendizado da música veio depois, assim como a adesão ao *sete cordas*.

— O falecido Tute (Arthur do Nascimento) foi o primeiro que eu vi tocar um violão de sete cordas. Eu me intrigava com aquilo, mas achava impossível vir a tocar um. Tute tocava com Pixinguinha na Rádio Mayrink Veiga e, com a sua morte, resolvi experimentar. Encomendei um violão idêntico ao seu e iniciei um auto-aprendizado. Levei uns três meses "apanhando" do instrumento, até conseguir domá-lo. A vontade de tocar um *sete cordas* nasceu da necessidade de florear o acompanhamento do choro com fraseados mais graves. O *sete cordas* é um instrumento nacional, assim como o cavaquinho de cinco cordas, que hoje já não se toca.

A sétima corda, afinada em dó, foi durante muito tempo um segredo que Dino fazia questão de manter. Quando lhe perguntavam que corda usava para obter aquela sonoridade, ele dizia que mandava fabricar. Entretanto, o segredo era simples e acabou sendo descoberto: a quarta corda do violoncelo, de espessura pouco mais grossa que o mi do violão, casava-se perfeitamente ao instrumento, sem forçar demasiadamente o cavalete.

Certa vez, o compositor Oscar Castro Neves mostrou-se decidido a passar para a partitura os fraseados melódicos que os dedos ágeis de Dino criavam nas sete cordas. Oscar justificava a sua decisão alegando que o estilo de Dino era único e não tinha seguidores e, portanto, estava fadado a morrer junto com o violonista. Dino, no entanto, modestamente não se considera criador de uma escola.

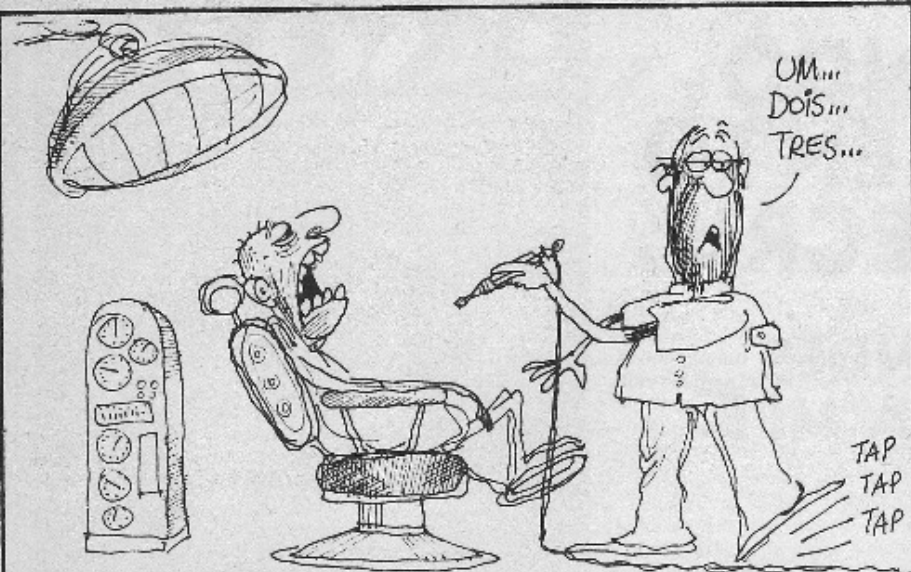
— O que acontece é que eu fiquei muito conhecido como o violonista das sete cordas e muita gente passou a me procurar. Quando perguntavam a essas pessoas que escolas elas seguiam, elas diziam que era a minha. E aí nasceu essa história.

Professor de violão, oriundo de uma família de músicos — é, também, pai de Dininho, que toca baixo no conjunto do Paulinho da Viola — Dino recusou dezenas de propostas para gravar um LP individual. Para ele, o seu violão se presta muito mais ao acompanhamento que aos solos e ele prefere figurar anonimamente entre os músicos que acompanham cantores, muitas vezes de talento bem inferior. É comum ele ligar o rádio e se reconhecer em uma música que jamais escutou, acompanhando um cantor que jamais conheceu. Outras vezes, alguém lhe elogia pela participação na gravação de uma música que ele nunca ouviu.

— Há poucos dias, um amigo comentou a minha atuação em uma faixa do disco do Raul Seixas. Eu argumentei que não me lembrava de ter jamais gravado com o Raul. Então ele me garantiu que o violão era meu e eu fui ouvir e era mesmo.

Cabelos aparados, óculos de lentes grossas e verdes, expressão tranquila, Dino prepara-se para mais uma gravação. Está preocupado porque só estará liberado por volta das 3 horas da madrugada e no dia seguinte tem outro compromisso às 8 horas da manhã.

— Não faz mal, no fim-de-semana eu me vingo. Domingo é sagrado. Saio com a minha mulher (dona Rosa) e depois, se sobrar tempo, vou procurar os amigos no "Sovaco de Cobra", na Penha, para uma roda de choro, que ninguém é de ferro.

HUMOR

música erudita

A REVOLUÇÃO DE STRAVINSKY, O HENDRIX DOS CLÁSSICOS

A Phonogram acaba de marcar mais um tento no setor de discos clássicos no Brasil, lançando três LPs recém-gravados na Europa, cujas obras fazem parte da grande virada de mesa ocorrida no início deste século dentro da tradição musical do ocidente: "O pássaro de fogo", "Petrusca" e "Sagração da primavera" de Igor Stravinsky. Pra vocês terem uma idéia de como a coisa se passou, pode se dizer que o século 20 musical teve o seu início no ano de 1913. Com diferença de alguns meses e alguns quilômetros de distância, foram estreadas três obras que representaram o fim de um período e de uma semântica musical cujas raízes se reportavam à grécia antiga. Me refiro ao "Pierrot Lunaire" de Arnold Schoenberg, ao "Jeux" de Claude Debussy e ao "Le Sacre du Printemps" de Stravinsky. Se cada uma dessas obras questionou de forma decisiva uma série de componentes técnico-estéticos de toda uma evolução artística, não resta a menor dúvida que aquela se evidenciou como a mais "revolucionária", pois nasceu debaixo de porradas — embora apresentada em primeira mão na então "capital artística" do mundo, a Paris do início do século... — foi sem dúvida o "Sacre" do velho mestre russo-franco-americano. Stravinsky foi uma espécie de Jimi Hendrix da música clássica. Mas do que ninguém em sua época ele teve coragem de transformar o bloco sinfônico num instrumento "gerador de som" ou em um grande aparato de percussão. Ele superpunha os ritmos mais absurdos, combinava harmonias que mais tinham a ver com a musica da cultura oriental ou medieval do que com todo o clássico/romantismo europeu, fazia os instrumentos soarem estridentemente, distorcendo os timbres e os grandes conceitos de orquestração que aprendera com seu mestre Rimsky Korsakov, quebrou a linearidade da narrativa musical, usou o elemento folclórico de forma crítica e criativa, universalizando o seu emprego e ramificando sua influência nos mais diferentes tipos de experiência musical em nosso século e coisas assim.

A "Sagração da primavera" foi a mais importante contribuição de Stravinsky a música de nosso século e sua obra mais significativa. "Petrusca" e "Pássaro de fogo" representaram o count down dessa tremenda explosão criativa e eminentemente renovadora e os três balês foram compostos num espaço de 3 anos encomendados por um gênio que não era nem músico nem bailarino: Sergio Diaglev. Lançadas agora no Brasil numa esplêndida gravação da Orquestra Filarmônica de Londres regida por Bernard Haitink, elas estão aí a disposição daqueles que pretendem compreender efetivamente aquilo que se passou no terreno da música de concerto neste século e sua influência no pensamento artístico contemporâneo. **(Julio Medaglia)**